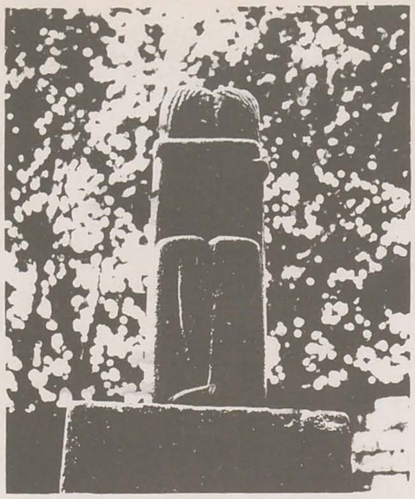
ARTA
12
PLASTICA



ARTA PLASTICA 12

REVISTĂ A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ANUL XIV, Nr. 12 — 1967

Colegiul redacţional:
CORNELIU BABA, MARCEL CHIRNOAGĂ, BRĂDUŢ COVALIU, MIRCEA DEAC, VASILE DRĂGUŢ, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, OVIDIU MAITEC, PATRICIU MATEESCU, ANATOL MÂNDRESCU — redactor şef adjunct, MIRCEA POPESCU, ION SĂLIŞTEANU, ION VLASIU — redactor şef

CUPRINS:

Alexandru Balaci
Însemnare despre tradiţie şi contemporaneitate 1

Ion Jalea
Un înalt îndemn 3

* * *
Privind spre viitor 4

Colocviul Brâncuşi 6—14

Moment plastic 1967 15
Ion Frunzetti 21
Dan Grigorescu 25
Vasile Drăguţ 27

Expoziţia universală 1967, Montreal — Canada
(reportaj realizat de Mariana şi Florin Dragu) 31

Centenar Baudelaire
Ion Caraion
Baudelaire sau «corespondenţa» cu farmecul 38

Radu Bogdan
Actualitatea lui Baudelaire — critic de artă 40

Artişti despre artă
Matisse 41

COPERTA I: BRÂNCUŞI : Sărutul (Montparnasse, Paris)
COPERTA IV: BRÂNCUŞI : Prometeu (col. Dimitrie Cuclin)
Fotografii: FLORIN DRAGU
Prezentarea artistică: TRICĂ CIOCÂRDEL • Prezentarea tehnică: SANDA GUSTI

ÎNSEMNARE DESPRE TRADIȚIE ȘI CONTEMPORANEITATE

ALEXANDRU BALACI

În anii aceştia, poporul român, angajat într-un vast proces de desăvîrşire a construcției socialiste, dă viață celor mai înaintate şi complexe idei de eliberare socială, realizînd un salt istoric pe toate planurile existenței sale.

În cadrul acestui ansamblu, intelectualitatea, manifestîndu-şi profunda adeziune pentru politica partidului, aduce o contribuție de preț la dezvoltarea economiei naționale, la introducerea noilor cuceriri ale ştiinței şi tehnicii, la înflorirea artei şi culturii.

,,Un rol activ în întreaga viață socială, în dezvoltarea multilaterală a țării — arăta tovarăşul Nicolae Ceauşescu în raportul prezentat la Conferința Națională a Partidului — a jucat şi joacă intelectualitatea. Expresie vie a creşterii nivelului de cultură şi civilizație al poporului, a importanței crescînde pe care ştiința şi cultura o au în societatea noastră, este creşterea rapidă a numărului de intelectuali, pregătirea în ritm susținut, din rîndul tuturor categoriilor de oameni ai muncii de la oraşe şi sate, a noi şi noi generații de cadre necesare economiei, învățămîntului, ocrotirii sănătății, cercetării ştiințifice, altor domenii de activitate socială. Putem spune că intelectualitatea noastră, atît mai în vîrstă, cît şi mai tînără, participă activ la întreaga operă de făurire a noii societăți socialiste în patria noastră.''

Tendințele fundamentale ale dezvoltării culturii în România de astăzi izvorăsc din profunde procese istorice, cu rădăcini înfipte în trecutul îndepărtat al patriei noastre. Consecință a marilor transformări ideologice şi morale pe care le-a adus cu sine construirea socialismului, cultura contemporană românească, deosebindu-se calitativ de cea anterioară, implică o continuare — şi nu o ruptură — a tot ceea ce a produs geniul românesc pînă la ea. Poate că niciodată n-a fost mai actual marele adevăr rostit de Lenin, atunci cînd atrăgea atenția asupra faptului că noua cultură nu poate fi născocirea unor specialişti, ci, dimpotrivă, trebuie să constituie o desăvîrşire, o dezvoltare, în forme adecvate noilor condiții sociale, a tot ceea ce a produs omenirea mai bun de-a lungul secolelor.

În decursul milenarei sale istorii, poporul român a creat un imens număr de valori de civilizație şi cultură, care i-au exprimat particularitățile psihice şi i-au reflectat neconteniteIe frămîntări şi lupte impuse de împrejurări istorice, adeseori vitrege. De la basmele şi poeziile populare, în care sentimentul sublim al libertății şi demnității umane este glorificat prin trăsături viguroase, robust optimiste, trecînd prin paginile cronicarilor, lucide, înțelepte, fremătătoare de iubire de țară, literatura română cucereşte noi, vaste spații, însemnînd trepte de valoare universală prin meditațiile incandescente ale lui Eminescu, giuvaerurile argheziene, incantația lui Blaga, Barbu, Bacovia, umanitatea prozei lui Sadoveanu, riguroasa obiectivizare înalt artistică a lui Rebreanu şi Matei Caragiale.

De la miraculoasele armonii şi simetrii de dimensiuni şi culori de pe iile şi covoarele țărăneşti, trecînd prin paradisul de azur al frescelor mînăstirilor moldoveneşti, arta plastică va putea transmite umanității minunea perfectă a pămîntului, sufletului şi cerului românesc, prin Andreescu, Grigorescu, Luchian sau Pallady, vorbind despre infinit şi despre nucleul iradiant de frumuseţe al acestui popor prin Constantin Brâncuşi.

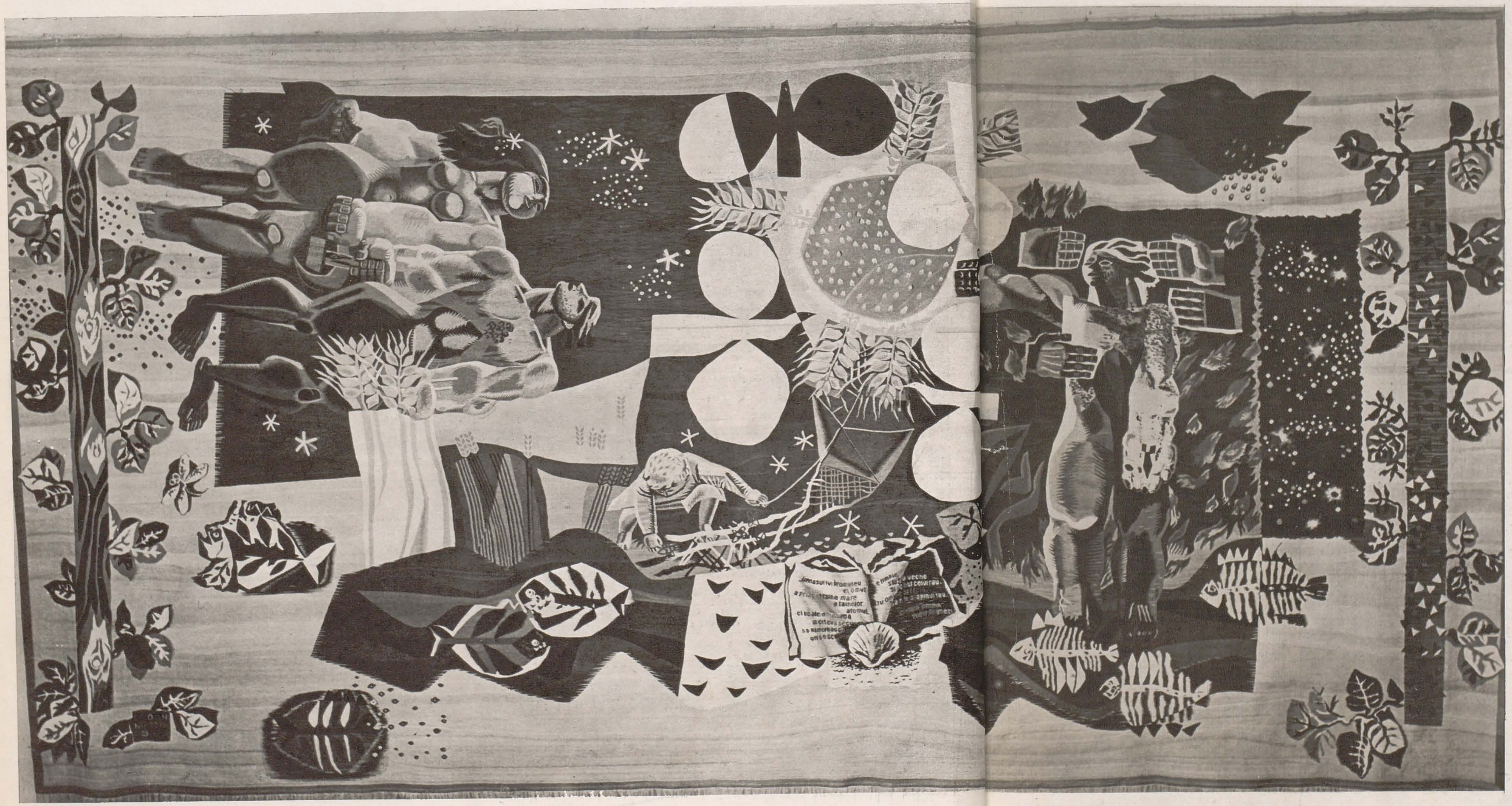
Iar de la tristețea, pătrunsă de intense nelinişti şi nostalgii a doinelor, de la ritmurile dinamice ale horelor, geniul muzical românesc va atinge înalte culmi tragice în Oedipul enescian.

Este evident că în făurirea unei noi culturi, socialiste, nu numai că nu se poate face abstracție de o tradiție de o asemenea bogăție; mai mult, este imperios necesar ca să fie aşezată chiar la baza ei. Într-adevăr, trăsătura specifică a culturii noastre contemporane este legătura strînsă cu tradițiile ei cele mai nobile, izvorîte din marile focuri ale luptei naționale şi sociale a poporului care a înscris atîtea pagini de lumină şi glorie în lupta pentru libertate şi emancipare socială. Această trăsătură fundamentală îşi are baza ei obiectivă în împrejurarea cu totul caracteristică, în faptul cu totul specific, că valoroşii noştri oameni de cultură au exprimat întotdeauna în operele lor realitatea vremii şi au făcut ale lor idealurile poporului, pe care au putut să-l însuflețească în clipe grele.

Dar totodată există şi realitatea istorică a faptului determinant că valorile din care este alcătuită tradiția noastră culturală au fost produse în împrejurări (sociale, politice) diferite de acelea pe care le trăim astăzi, în contemporaneitate. Asemenea valori, pe deplin actuale, cu vaste ecouri în mintea şi sufletul nostru, poartă sigiliul definitiv al specificului epocii, al împrejurărilor istorice particulare, al soluțiilor pe care autorii au încercat să le dea unor probleme impuse de vremea lor. Cultura contemporană trebuie să ia în considerație faptul că multe din problemele trecutului nu mai sînt actuale, şi propriul mod de a răspunde marilor întrebări pe care le pune viața diferă de soluțiile pe care le preconiza trecutul. Aşa cum revoluția socialistă nu poate fi pusă pe acelaşi plan cu revoluțiile pe care le-a cunoscut societatea omenească în trecut, însemnînd o cotitură radicală în viața socială, — începutul trecerii din imperiul necesității în cel al libertății —, tot astfel transformările pe care ea le înfăptuieşte în cultură constituie o mişcare esențialmente nouă.

Viziunea nouă despre lume şi societate a polarizat în jurul ei toate generațiile de creatori din țara noastră, cu diversitatea lor de accente şi stiluri, cu varietatea multiformă a personalității lor. Creația cultural artistică contemporană românească este dominată de aspirația spre un continuu progres: artiştii reflectă mişcarea ce schimbă liniile istoriei şi vieții individuale. Este vorba de o dinamică pe care creatorii artei şi culturii o captează, lucid şi inspirat, împingînd-o în consecințele ei interioare cele mai profunde, acolo unde germinează necontenit etica depăşirii, unde se adînceşte, pentru a fi proiectat în expresie, chipul nou al patriei şi al omului rezultat din această etică.

ION NICODIM: Cîntare omului — tapiserie



UN ÎNALT ÎNDEMN

Acad. ION JALEA

M-am numărat printre participanţii la Conferinţa Naţională a P.C.R. Am avut bucuria de a fi de faţă la acest eveniment de mare însemnătate din viaţa partidului şi a poporului nostru, unde propunerile Comitetului Central al P.C.R. cu privire la perfecţionarea conducerii şi planificării economiei naţionale şi la îmbunătăţirea organizării administrativ teritoriale a ţării au fost profund analizate şi îndelung dezbătute. Conferinţa a adoptat în unanimitate măsuri de o excepţională importanţă menite să ridice pe o treaptă calitativ superioară întreaga activitate de edificare a României socialiste.

Am ascultat cu emoţie cuvîntul delegaţilor, reprezentanţi ai comuniştilor din toate colţurile ţării. Prin ei am avut o sugestivă imagine a întregului popor, strîns unit în jurul partidului, exponentul fidel al intereselor sale vitale, călăuza sa încercată. « Caracteristica principală a lucrărilor Conferinţei — spunea la încheierea dezbaterilor tovarăşul Nicolae Ceauşescu, secretarul general al P.C.R. — este analiza principială, aprofundată, într-un spirit de înaltă răspundere patriotică comunistă, a măsurilor propuse de Comitetul Central al Partidului pentru perfecţionarea continuă a conducerii economiei şi vieţii sociale ».

Îmbinînd suflul înnoitor şi cutezanţa concepţiei cu riguroasa fundamentare ştiinţifică, hotărîrile Conferinţei Naţionale imprimă un puternic dinamism tuturor sectoarelor vieţii economice şi sociale.

Pătruns de însemnătatea evenimentului la care participam, am meditat îndelung asupra îndatoririlor artistului. Acolo, în atmosfera animată a Conferinţei Naţionale, am simţit un puternic îndemn — pe care l-au cunoscut, cu certitudine, toţi slujitorii culturii — de a ne situa prin arta noastră în centrul vieţii, pentru ca ea să fie o prezenţă vie în societate. Există necesităţi care se cer satisfăcute în diferitele domenii ale vieţii şi sînt create premisele pentru ca artistul să-şi sporească aportul la înflorirea culturii româneşti, a naţiunii noastre socialiste.

PRIVIND SPRE VIITOR

An de an, întîmpinarea zilei de 30 Decembrie — ziua Republicii — a ocazionat, alături de evocarea marilor evenimente înscrise în istoria ultimelor decenii, considerarea meditativă a contribuției pe care frontul artistic a adus-o vieții noastre culturale, vieții sociale în general.

Acum, aniversînd douăzeci de ani de la instaurarea Republicii, ne putem întreba încă o dată prin ce anume se caracterizează fenomenul artistic românesc în actuala fază de dezvoltare, în ce mod se înscrie efortul creator al plasticienilor în marele efort comun de construire a unei societăți noi.

De la expoziția Flacăra, 1948 — prim jalon al unei arte puse în slujba cauzei revoluționare, parte integrantă a marelui efort de transformare a societății — pînă astăzi, evoluția artelor plastice a înregistrat o diagramă destul de agitată. În anii ce au urmat expoziției Flacăra, realizările nu s-au ridicat decît rareori la înălțimea programului propus. Au contribuit la aceasta înțelegerea îngustă, anacronică, a sensurilor realismului, alunecarea pe panta unui academism și, de asemenea, preluarea unor exemple de artă străină, propuse ca modele de nedepășit. Ar fi totuși o greșeală să se treacă cu vederea că în acei ani au fost create și lucrări reprezentative pentru întreaga noastră artă contemporană, că, stimulați fiind să participe intens la marele efort colectiv, numeroși artiști s-au deprins să considere cu interes și alte subiecte decît cele convențional-călduțe lăsate moștenire de perioada antebelică. Compoziția tematică a intrat în repertoriul permanent al creației plastice, lărgind programul de gîndire al artiștilor, solicitîndu-i să rezolve probleme deosebit de complexe de ordin ideativ și de expresie formală. De asemenea, arta monumental-decorativă a cunoscut o creștere a ponderii sale în ansamblul creației plastice.

Un moment încă insuficient luat în atenția cercetătorilor a fost expoziția anuală 1957. Deosebit de amplă (a fost organizată în sălile Palatului Republicii), această expoziție a cuprins lucrări în care se putea descifra efortul de depășire a realismului dogmatic, efortul de afirmare a unor prezențe originale. Treptat, îmbogățirea peisajului nostru artistic a fost asigurată prin participarea tot mai substanțială a tinerelor generații, numărul celor afirmați în ultimul deceniu fiind într-adevăr impresionant. Alături de artiști cu autoritate prestigioasă din generația vîrstnică, și-au conturat prezența artiștii generațiilor de mijloc și tinere, confirmînd capacitatea de proliferare a mediului nostru artistic.

Peisajul artei românești este astăzi complex, caracterizîndu-se prin varietatea de tendințe ce se manifestă în gîndirea plastică și, de asemenea, prin frecvența crescîndă a expozițiilor, prin dezvoltarea pe care o cunosc diferitele ramuri ale creației, îndeosebi acelea rămase pînă nu de mult în urmă, ca de pildă artele decorative. Nu este mai puțin important faptul că arta noastră a început să fie mai bine cunoscută peste hotare.

Am salutat în ultimii ani încercările de asimilare a marilor inovații de limbaj plastic proprii epocii contemporane. Numeroase expoziții au invederat existența unui climat al cercetării noilor domenii ale expresiei plastice, a noilor tehnici vizuale propuse de secolul nostru. Dacă acest fenomen este pozitiv și în mod obiectiv necesar, nu este mai puțin adevărat că el a fost însoțit de o diminuare a interesului pentru problematica umană a artei. Concentrarea exclusivistă asupra problematicii plastice, detașarea acesteia de viața societății provoacă însă o anemiere, o devitalizare a artei.

Trebuie apreciată la justa valoare străduința unui număr din ce în ce mai însemnat de plasticieni de a altoi pe trunchiul tradiției artistice românești mlădițele unei viziuni contemporane. Deși încă de suprafață, limitată la repertoriul de forme al artei populare românești sau al artei arhaice, orientarea spre tradiție este de natură să genereze — printr-o coborîre spre rădăcinile ei, printr-o pătrundere în spiritul acestor forme — o nouă expresie artistică care să fie a epocii noastre și a națiunii noastre.

Prezentul găsește arta noastră într-o fază de elaborări deosebit de complexe, greu de urmărit și mai greu de pronosticat în evoluția lor viitoare. Un fapt este însă sigur: fără o inserție organică în viața socială, fără un program generos constituit, fără o gîndire lucidă, larg cuprinzătoare, creația artistică riscă să devină un fenomen minor, o plantă anemică de seră, incapabilă să convingă și să emoționeze. Societatea noastră are o artă pe măsura ei: nobilă ca substanță umană, robustă ca expresie, mereu nouă și înnoitoare, totdeauna trainic ancorată în realitățile autohtone.

În aceeași măsură creația plastică este chemată să răspundă necesităților de artă — foarte vaste și variate — ale societății printr-o integrare efectivă în circuitul vieții, fapt ce impune reconsiderarea unor forme de activitate, luarea unor măsuri eficiente pentru crearea cadrului corespunzător cerințelor actuale.

Considerînd retrospectiv cele două decenii, avînd în față perspectivele deschise de programul adoptat de Conferința Națională a Partidului Comunist Român din 6—8 decembrie 1967, este firesc să dorim artelor plastice românești o dezvoltare la înălțimea efortului pe care poporul nostru îl depune pentru o viață cît mai civilizată, pentru o afirmare cît mai demnă în veacul contemporan.

R.

GH. D. ANGHEL: Maternitate — bronz

SEMNIFICAȚII

Publicăm în acest număr cuvîntarea prof. arhitect Pompiliu Macovei, Președintele C.S.C.A., și cuvîntarea lui Jacques Lassaigne, Președintele A.I.C.A., rostite cu prilejul festivităților de deschidere a Colocviului, comunicarea doamnei dr. Carola Giedion-Welcker și intervenția profesorului Giulio Carlo Argan.

A fost un moment din cadrul unei mai ample dezbateri, dar un moment de mai mare concentrare și densitate, pe care l-am înscris, în a doua decadă a lunii octombrie, cu sprijinul Asociației internaționale a criticilor de artă și cu participarea unor eminente personalități din numeroase țări ale Europei și Americii care ne-au adus, o dată mai mult, mărturia universalității artei lui Brâncuși, a faptului că ea este, pentru conștiința artistică contemporană, o forță spirituală ce iradiază în permanență.

Am organizat acest colocviu pe fondul muncii intense și pasionate ce se desfășoară în țara noastră pentru a spori și aprofunda cunoașterea vieții și operei lui Brâncuși, pentru a-i descifra sensurile, pentru a ne înțelege astfel mai bine pe noi înșine ca moștenitori ai unei străvechi culturi, părtași ai cuminţeniei de totdeauna a pămîntului acestuia, dar și participanți lucizi și activi la făurirea culturii contemporane. Cîteva din comunicările ținute de critici de artă români au ilustrat acest efort de a merge spre rădăcinile artei lui Brâncuși, spre straturile adînci ale gîndirii și sensibilității care dau operei sale, atît de limpezi și cumpănite, pulsația elementară a vieții, o organicitate profundă, primordială. Ca și universalul, naționalul se ridică în opera lui Brâncuși la esența sa cea mai pură. Iată de ce ele converg, ajung la un punct de confluență atît de înalt, sustras tuturor contingențelor.

Cum sublinia profesorul Giulio Carlo Argan în remarcabila sa intervenție, Brâncuși a pătruns în adîncurile tradiției pînă la acea rădăcină comună tuturor tradițiilor și tuturor formelor de expresie. Înțelegînd mai bine decît oricare artist modern valoarea spiritului popular (Volksgeist), el a știut să organizeze o nouă viziune a realului, a creat forme individuale care au o valoare universală.

Urmînd în continuare această direcție fecundă a cercetării raportului dintre național și universal în opera lui Brâncuși, va trebui să dăm un caracter mereu mai riguros și mai analitic investigațiilor noastre pentru a evita concluziile pripite, improvizația și frazeologia sterilă.

S-a vorbit pe bună dreptate, în cursul dezbaterilor, despre o excesivă tendință a criticii spre literaturizare și poetizare, despre prolixitatea și verbiajul care apar chiar în jurul unei opere atît de concentrate și dense, cum este aceea a lui Brâncuși, despre generalizările neîntemeiate pe o suficient de temeinică confruntare cu faptele. O analiză lucidă și obiectivă, efortul de a clarifica, de a obiectiva și a conceptualiza fenomenul vor servi mult mai bine înțelegerii semnificațiilor și filozofiei ce stă la baza operei lui Brâncuși decît stilul sentențios și apodictic, decît bizareria asocierilor de idei și de cuvinte ce nu pot decît să întunece și să încîlcească problemele puse în discuție.

Aparținînd sferei noastre de cultură, orizontului nostru stilistic, Brâncuși aparține în același timp lumii întregi. Lucrările colocviului au subliniat, prin mărturii de mare autoritate și prestigiu, actualitatea permanentă a operei acestui artist, faptul că ea se situează în miezul cel mai viu al artei și gîndirii contemporane despre artă. Comunicări pertinente și substanțiale ale mai multor colegi ai noștri de peste hotare au analizat relațiile multiple dintre arta lui Brâncuși și cele mai de seamă curente și personalități artistice ale vremii, demonstrînd prin noi argumente teoretice și de ordin documentar cît de decisiv este rolul operei lui Brâncuși în constelația epocii sale, în ansamblul atît de dinamic și uneori atît de învălmășit al artei contemporane, în care această operă reprezintă un moment de mare armonie și stabilitate, de echilibru al atîtor forțe, poate doar aparent contrarii.

Cele cîteva, deosebit de interesante, confruntări ale unor momente din opera lui Brâncuși cu momente din viața și opera unor artiști ca Lehmbruck, Derain, Modigliani sau cu importante curente ale artei moderne au demonstrat totodată necesitatea folosirii mai largi, și în critica noastră de artă, a metodei comparatiste care, riguros mînuită, ne va permite să stabilim mai precis și mai convingător decît pe calea simplelor afirmații grandilocvente, influența într-adevăr esențială pe care Brâncuși a exercitat-o asupra contemporanilor săi.

S-au conturat în cadrul acestor fructuoase dezbateri, direcții noi de cercetare, cum este aceea a relațiilor dintre arhitectură și opera lui Brâncuși care, fiind sculptură, implică, integrează o concepție spațială de o modernitate ce a fost de mai multe ori subliniată în cursul colocviului. Cu aceasta, orizontul problemelor ce merită să ne preocupe se lărgește și mai mult : începuturile făcute în această privință vor oferi poate arhitecturii și urbanisticii contemporane sugestii pentru descoperirea sau redescoperirea unor proporții și ritmuri care, în organizarea spațiilor și formelor construcțiilor destinate marilor colectivități umane, să răspundă mai bine cerințelor vieții interioare a omului.

Numeroase comunicări au evocat momente din biografia lui Constantin Brâncuși. Orice eveniment, orice gest din biografia spirituală a acestei personalități atît de înalt armonioase este implicat în structura intimă a operei sale. A completa numeroasele lacune existente în această privință, adunînd un număr cît mai mare de mărturii ale celor ce l-au cunoscut pe Brâncuși, sistematizînd și utilizînd cît mai deplin vasta bibliografie brâncușiană, ce se amplifică continuu, iată o obligație ce revine tuturor celor ce știu că sintezele trebuie să se înalțe pe temeiul celei mai stricte și mai aprofundate investigații și documentări. Nădăjduim să putem organiza în curînd, la București, o arhivă Brâncuși, care să asigure realizarea coordonată și sistematică a acestei documentări, pentru care vom cere, desigur, sprijinul tuturor secțiilor naționale din cadrul Asociației internaționale a criticilor de artă, al tuturor muzeelor și instituțiilor de specialitate.

Esențial este faptul că acest colocviu a contribuit la mai buna cunoaștere a diferitelor modalități de studiere și interpretare a operei lui Brâncuși, oferind numeroase sugestii pentru cercetări viitoare, pentru dezbaterea teoretică, densă și obiectivă, a multora dintre problemele fundamentale ale artei contemporane.

Reeditarea lui, promisă și dorită, va fi de aceea, cu siguranță, mereu inedită, îmbogățită continuu cu noi experiențe, cu noi rezultate ale cercetării.

Discuția despre Brâncuși va fi întotdeauna deschisă spre întreaga cultură a epocii noastre, va fi de fiecare dată o discuție despre însuși modul în care s-a constituit și se dezvoltă gîndirea modernă despre artă.

Aș vrea să adaug că excursia care a urmat colocviului și care i-a purtat pe oaspeții străini de la complexul statuar al lui Brâncuși de la Tîrgu Jiu la Brukenthal-ul jubiliar și apoi la mînăstirile din nordul Moldovei a fost — după propriile lor cuvinte — revelatorie. Patrimoniul atît de bogat și de variat al artei noastre medievale, muzeele și expozițiile noastre de artă modernă și-au cîștigat cu acest prilej admiratori în rîndurile unora dintre cei mai cunoscuți și mai competenți critici de artă de peste hotare. Mai buna înțelegere și stimă reciprocă, posibilitățile sporite de colaborare între noi și colegii noștri din alte țări sînt printre rezultatele cele mai prețioase ale colocviului Brâncuși.

MIRCEA POPESCU

POMPILIU MACOVEI

Preşedintele Comitetului de Stat
pentru Cultură şi Artă

Viața și opera sculptorului român Constantin Brâncuși dobîndesc cu scurgerea timpului sensuri din ce în ce mai numeroase, mai profunde și mai subtile, capătă o importanță din ce în ce mai mare și mai largă.

Om cu o puternică și originală personalitate artistică, de o rară noblețe sufletească, Brâncuși este așezat din ce în ce mai sus, între marii artiști ai omenirii, opera sa stînd ca o piatră la răscrucea tuturor drumurilor artei contemporane.

Plecat de tînăr de lîngă Jiii strămoșești și lucrînd mulți ani la Paris unde a avut legături strînse cu marii artiști și oameni de cultură ai timpului, Brâncuși nu a încetat niciodată să fie puternic legat de arta românească, operele sale purtînd în ele semnele, tîlcurile și formele înțelepciunii și ale măiestriei artistice seculare a poporului român.

Stăpînind cu lucidă voință materia în care a căutat cu înfrigurare sensurile cele mai profunde ale existenței, el a realizat cu mînă de maestru opere surprinzătoare prin îndrăzneala inovației, dar în care, în același timp, răsuna puternic și se afirma, pe plan universal, trăinicia tradiției atît de specifice a poporului român.

Arta lui Brâncuși, « țăranul român de la Dunăre », cum era numit, nu pleca de la așa-zisa « prelucrare » sau « stilizare » a formelor, a aspectelor exterioare ale folclorului, ci se ridica din profunzimea străfundurilor cu răsunet milenar ale vieții spirituale românești, rînduindu-se prin aceasta lîngă Eminescu, Enescu, Luchian, Arghezi sau Țuculescu.

La lumina de curată strălucire a minții lui, zestrea străveche se cristalizează în raporturi simple și clare, de o rigoare aproape matematică, în relații, proporții și forme imuabile în pura și concisa lor frumusețe.

Exprimînd nobila gravitate a artei noastre populare în atît de firescul său echilibru, plin de măsură și de calmă gîndire, el a dus arta sa pînă la esențele inefabile, aproape abstracte, păstrînd în același timp acea caldă omenie, acel simț puternic al existenței noastre în cadrul naturii concrete, ridicată pînă la noțiunile filozofice de spațiu infinit și de veșnicie.

Anul acesta s-au împlinit zece ani de la moartea marelui artist Constantin Brâncuși.

Pentru a-i cinsti numele și opera, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, împreună cu Uniunea Artiștilor Plastici și în colaborare cu Asociația Internațională a Criticilor de Artă au organizat Colocviul ale cărui lucrări încep astăzi.

În timpul colocviului va fi deschisă o expoziție de pictură și sculptură contemporană, în care un număr însemnat de artiști români expun din lucrările lor recente. Această expoziție, ca și numeroase alte expoziții individuale, prezintă publicului, în această perioadă, eforturile pe care artiștii noștri le fac pentru o artă în care recunoscîndu-se elementele de permanență ale spiritualității românești, să se reflecte și actualitatea, epoca de astăzi, cu febrila sa activitate creatoare, cu căutările, elanurile și speranțele sale.

Organizarea manifestărilor închinate lui Constantin Brâncuși este de asemenea expresia voinței poporului român de a aduce o contribuție creatoare la dezvoltarea pașnică și îmbogățirea gîndirii umane, la prețuirea marilor artiști, care aparțin prin valoarea lor întregii omeniri, la înțelegere și prietenie, către care tind aspirațiile cele mai nobile ale artiștilor, ale tuturor popoarelor din lume.

Nu de mult s-au stins ultimele ecouri ale Festivalului și Concursului George Enescu pe care țara noastră îl găzduiește din trei în trei ani, în amintirea marelui muzician.

Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă intenționează și — împreună cu Uniunea Artiștilor Plastici — va studia posibilitatea de a organiza regulat — trienal — alternînd cu Festivalul Enescu, un colocviu și o expoziție « Constantin Brâncuși » cu o participare internațională, care să devină o sărbătoare a artei plastice românești și un eveniment de seamă în viața artistică din lume.

În numele Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă și al meu personal, dați-mi voie să adresez un cordial salut oaspeților noștri dragi de peste hotare și tuturor participanților la prima ediție a Colocviului Constantin Brâncuși. În mod special doresc să exprim mulțumirile noastre cele mai călduroase d-lui Jacques Lassaigne, distinsul președinte al Asociației Internaționale a Criticilor de Artă, pentru sprijinul entuziast și competent pe care a binevoit să-l acorde organizării acestei manifestări.

Îmi exprim convingerea că lucrările Colocviului, la care iau parte eminente personalități străine și române, iluștri reprezentanți ai criticii, teoriei și istoriei de artă, vor aduce o contribuție importantă la lărgirea semnificației naționale și internaționale a geniului lui Constantin Brâncuși.

Publicarea lor într-un volum special va constitui — sîntem siguri — un aport însemnat la adîncirea și îmbogățirea cunoașterii artistului și a operei sale cu noi sensuri și lumini.

Urez cel mai rodnic succes lucrărilor Colocviului, în numele Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, al oamenilor de cultură și al publicului român iubitor de artă.

JACQUES LASSAIGNE

Președintele Asociației Internaționale a Criticilor de Artă

Domnule Președinte al Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă,

Cînd mi-ați făcut onoarea de a mă asocia planului d-vstră de a organiza la București, la Craiova și la Tîrgu Jiu cinstirea marelui sculptor român Brâncuși, — pe care, la Paris, nu ne-am putut abține de a-l franciza în Brancusi; a stat însă atît de mult printre noi și devenise într-atît al nostru, încît ne veți ierta că în dicționarul artei universale am dat numelui său această inflexiune —, v-am spus cît de fericită și de mîndră va fi Asociația Internațională a Criticilor de Artă să participe la acest omagiu.

Cei mai renumiți dintre membrii biroului nostru și ai diferitelor secții naționale sînt astăzi aici și în numele lor vă exprim mulțumiri pentru primirea pe care ne-au pregătit-o Comitetul Uniunii Artiștilor Plastici, sub eminenta președinție a domnului Jalea, stimații noștri confrați din secția română a Asociației Criticilor de Artă, de al cărei președinte de onoare, profesorul Oprescu, mă apropie legături vechi, și pe care-l salut cu multă afecțiune.

Ni s-au alăturat cîțiva mari artiști, veniți din diverse țări, conservatorii unor mari muzee din Europa și din America, iar alții, reținuți fiind, ni se asociază prin mesajele și gîndurile lor.

Dragi prieteni,

Dragi confrați, doamnelor, domnilor,

Ne-am reunit pentru a cinsti pe Brâncuși cu ocazia împlinirii a zece ani de la moartea sa.

Unii dintre noi, care l-au cunoscut, vor evoca figura sa, acum legendară, alții ne vor împărtăși rezultatul cercetărilor și descoperirilor lor; vom discuta despre opera lui, așa cum ar fi dorit el, liber și simplu, dar fără familiaritate de atelier sau de limbaj, deoarece de Brâncuși nu te poți apropia, nu poți vorbi, nu poți scrie despre opera lui, fără un infinit respect. Este respectul pe care modestia și demnitatea vieții lui, măreția operei sale îl impun.

După cum el însuși gîndea că artistul nu se poate apuca de lucru fără a fi într-o stare de puritate, de seninătate, precedată de meditație și asceză, tot așa noi avem sentimentul că trebuie să ne pregătim pentru a ne apropia de el și că fiecare contribuție a noastră nu va avea sens decît dacă ține de un act de cinstire colectivă.

În acest spirit, și pentru a-l înțelege mai bine pe Brâncuși, am venit să-l cinstim aci pe pămîntul românesc. Vom merge

Alexandru Istrati, Jacques Lassaigne, Giuseppe Marchiori, Ion Frunzetti la mînăstirea Hurez

duminică în pelerinaj la Craiova şi la Tîrgu Jiu, după cum ieri, în admirabilele dumneavoastră muzee, ne-am aplecat asupra mărturiilor marilor creaţii ale trecutului dumneavoastră istoric şi religios, ale inepuizabilului tezaur al civilizaţiei dumneavoastră ţărăneşti, pe care am studiat-o în tinereţe, cînd am luat parte la cercetări sociologice. Din acest sat de unde a venit, din modul de viaţă de o imuabilă valoare al acestuia şi-a hrănit Brâncuşi atitudinea şi arta sa.

Patriei sale, el nu i-a rămas dator: spre amurgul vieţii a avut prilejul, atît de rar pentru un artist, de a-şi realiza cele mai nobile ambiţii şi de a înălţa monumente măreţe, pe măsura poporului său.

Poţi descrie monumentele de la Tîrgu Jiu: masa de piatră a meditaţiei şi ansamblul de stele aşezate pe malul apei curgătoare, simbol al vieţii care trece şi nu are niciodată sfîrşit, poarta iubirii şi a păcii, coloana care escaladează cerul necontenit. Dar impresia pe care o încerci, descoperind acest ansamblu, pătrunzînd într-o asemenea dimensiune a spaţiului, este indicibilă.

Brâncuşi ne face să participăm la un misterios festin spiritual. El dă o formă universală nepieritoare miturilor tainice ale tradiţiilor milenare.

Dar cum să facem ca, din acest punct îndepărtat al Carpaţilor, să transmitem mesajul lui tuturor celor, din ce în ce mai numeroşi, care, dincolo de fruntariile timpului şi spaţiului, merită să-l primească?

Problema modalităţii de comunicare a operei de artă, atît de importantă pentru viitorul marilor mase umane, se pune cu o deosebită acuitate în cazul lui Brâncuşi şi aş dori ca ea să fie abordată în dezbaterile noastre.

Opera lui Brâncuşi — oricare i-ar fi dimensiunea — este o prezenţă fizică răscolitoare. În cioplirea fiecărei piese, în şlefuirea metalului, el a adus o finisare atît de personală încît chiar suprafaţa operei este pentru totdeauna sensibilizată. Şi totuşi şi-a simplificat creaţia la extrem, a făcut de prisos orice detaliu, a şters dinadins şi a îngropat în adîncul operei orice marcă personală. A voit să dezvolte, pe cîteva teme esenţiale, variaţii din ce în ce mai simplificate, din ce în ce mai vaste, asemenea undelor care nu contenesc de a se propaga. Ansamblul de la Tîrgu Jiu a putut fi executat, sub conducerea sa, de meşteri care l-au transpus, cu aceeaşi perfecţiune, la o scară gigantă. Nouă ne va reveni sarcina ca acest exemplu să nu rămînă un fapt izolat.

În programul colocviului nostru numeroase comunicări vor aborda unele puncte rămase obscure din viaţa lui Brâncuşi, anii tinereţii, prieteniile, geneza formaţiei sale. E necesar ca aceste probleme să fie clarificate deoarece rar a existat o fuziune atît de strînsă între om şi operă, între viaţă şi roadele ei. Justeţea, puritatea atitudinii corespund exact calităţilor creaţiei.

Unele lămuresc pe celelalte. Dar această viaţă exemplară, care devine memorabilă, trebuie cunoscută aşa cum a fost, debarasată de legendele interesate, de pitorescul aranjat sau inventat.

În sfîrşit, noi vom continua analiza operei, încă de pe acum atît de avansată datorită unor lucrări esenţiale, cum e aceea a Doamnei Giedion Welcker, pe care sînt fericit să o salut aici şi care ne va comunica un nou capitol al cercetărilor sale.

Sînt sigur că din lucrările noastre se vor desprinde multe învăţăminte salutare. De 10 ani Brâncuşi a dispărut dintre noi. De atunci arta a cunoscut răsturnări extraordinare, mutaţiile, precipitările şi rupturile ei s-au accelerat cîteodată pînă la nebunie.

Ea s-a angajat pe căi crîncene, penibile, contradictorii uneori. Faptul are, de bună seamă, semnificaţii asupra cărora ne vom pune, încă multă vreme, întrebări.

Cred că va prezenta oarecare interes studierea adevăratei revoluţii făcute de Brâncuşi, singur, la Paris, începînd din 1906, cînd trece aproape brusc de la lirismul puternic al lui Rodin, de la realismul impresionist sau expresionist, cu toate tentaţiile sale, la o artă de simplificare, de stilizare, în care mişcarea se închide în formă, în care strălucirile şi accentele se transformă în tăceri.

El descoperă şi zămisleşte forme ale genezei, ale începutului lumii, forme care — în raport cu mişcările de ruptură de atunci, (cubismul, futurismul), atît de importante desigur, dar cu o traiectorie atît de scurtă — se dovedesc viabile, fecunde, inepuizabile pentru viitor.

Brâncuşi a eliberat arta — pentru totdeauna sper — de orice estetism, de acea amestecătură de vechi şi modern. El a ajuns la organic.

Iată de ce cred că, pentru sculptură, el este artistul major al secolului 20, după cum, pentru pictură, este Matisse.

E o paralelă asupra căreia sper să revin.

În româneşte de ELENA ANDREESCU

Dr. CAROLA GIEDION WELCKER

În momentul acesta, în care comemorăm zece ani de la moartea lui Constantin Brâncuşi, ne amintim de el cu profundă admiraţie şi recunoştinţă ca de o persoană radiind o înţelepciune simplă şi pură, îmbinată cu umor şi cu un dram de maliţie. În acelaşi timp ne gîndim la el ca la un sculptor eminent. Opera sa nu numai că a dat noi direcţii şi impulsuri vieţii formelor plastice, dar totodată a insuflat forţă şi a susţinut munca artistului-artizan sub aspect moral. Aceasta, recunoscîndu-i artistului dreptul superior al realizării unei viziuni libere şi cerîndu-i artizanului, cu o rigoare implacabilă, un efort plin de răbdare şi subtil, adaptat materiei ale cărei posibilităţi şi particularităţi caracteristice înnăscute trebuia din nou să le tatoneze şi să le sondeze conştiincios. Această muncă modestă era în opoziţie cu superficialitatea şi fanfaronada unei sculpturi care pierduse contactul cu rădăcinile sale sănătoase şi care da mult de lucru celor ce se orientau spre o nouă eră.

Brâncuşi considera arta ca o înflorire pură a frumuseţii formelor, o bucurie senzuală, dar, în acelaşi timp, în esenţă, ca o hrană sănătoasă, tonifiantă şi chiar tămăduitoare pentru suflet.

Pictorul Paul Klee, vorbind despre rolul artei, a situat-o şi el în domeniul spiritual, considerînd simbolurile pe care ni le dă artistul drept elemente alinătoare pentru om, depăşindu-i situaţia individuală şi atingînd sfere universale.

Această universalitate a atins-o din ce în ce mai mult arta lui Brâncuşi, izvorîtă din pămîntul şi folclorul bogat al ţării sale şi înălţîndu-se ca un arbore măreţ, cu puternice rădăcini subterane, într-un elan vertical, spre o splendoare aeriană şi luminoasă.

Ca şi patria sa, România, marele ei fiu era înarmat cu acea dublă forţă pe care i-o insuflase cultura orientală şi cea mediteraneană. După cum spusese odată arhitectul finlandez Alvar Aalto: « Arta sa se situa pentru el exact în punctul de intersecţie dintre Orient şi Occident, acolo unde se găseşte bastionul oriental al latinităţii ». Tot în spiritul acestei latinităţi imanente îşi află arta lui Brâncuşi marea-i simplitate naturală, armonia, strălucirea ei. Pe de altă parte, ceea ce e fantastic şi fabulos în opera sa pare că derivă şi se inspiră din ţara lui natală, din casele ţărăneşti împodobite cu sculpturi în lemn potrivit tradiţiilor seculare. Aceasta era atmosfera care învăluia viaţa tînărului Brâncuşi.

Dar dumneavoastră cunoaşteţi toate acestea mai bine decît mine şi cu mare plăcere citez aici conferinţa de neuitat, ţinută la Zürich de domnul Comarnescu, care ne-a revelat printre altele, în amănunt, rădăcinile artei lui Brâncuşi.

Materialul — lemn, marmură şi bronz — se trezea, căpăta viaţă în mîinile lui Brâncuşi. Lemnului el îi conserva înainte de orice tendinţa inerentă spre ramificare, derivată din creşterea arborelui — ceea ce cerea forme deschise — care să străpungă dar să şi învăluie spaţiul. Aceasta contrasta fundamental cu felul său de a trata marmura şi bronzul din care scotea forme monolite, dense şi compacte. Brâncuşi critica întotdeauna formele umflate şi flasce, acele « biftecuri », cum le numea el. Piatra şi bronzul trebuiau să rămînă dure, cu o musculatură strînsă, destinată să dea coerenţă masei, cu scopul de a le face să emane forţele spaţiale inerente şi o atmosferă de concentrare.

Regulile jocului şi modul de tratare a diferitelor materiale, aşa cum le practica el, decurgeau dintr-o atitudine fundamentală: aceea de a te aşeza în inima lucrurilor, de a rămîne pe deplin destins, niciodată crispat, niciodată poruncitor faţă de viaţa şi fenomenele naturii. În nenumărate rînduri îmi spunea şi-mi demonstra că nu trebuie niciodată să acţionezi impetuos, ci întotdeauna calm, cu lovituri mici, fie folosind dalta, fie cizelînd blocul de marmură.

În toate materialele pe care le stăpînea, Brâncuşi era în căutarea formei elementare, esenţiale. El voia s-o găsească pe aceea care conţinea şi concentra o multitudine de forme reale, evocîndu-le esenţa. Atingerea acestui punct era pentru el de primă importanţă. Aici el era în căutarea absolutului.

Pentru a exprima această despuiere de orice detaliu, această austeritate voită, compozitorul Igor Stravinski găsise pentru domeniul muzical un termen nou: « mijloacele modeste », expresie aplicabilă şi picturii acelei epoci, dacă ne gîndim la cubism, la colaje etc. Brâncuşi realiza în arta sa acea simplitate, despre care spunea: « Simplitatea nu este un scop în artă, dar ajungi la simplitate fără voia ta, apropiindu-te de sensul real al lucrurilor ». Era simplitatea detaşării de aparenţa lucrurilor pentru a le dezvălui esenţa.

În ciuda faptului că operele sale în lemn erau mai complexe, mai pline de mişcare prin echilibrul lor îndrăzneţ, prin proporţiile lor neaşteptate, în ele predomina un limbaj concis, primordial. Aici, el vorbea adesea plin de umor, în racursiuri groteşti, transformînd astfel basmele şi temele biblice. Le făcea să reînvie din memoria sa, în care trăiau din timpurile petrecute în satele tinereţii. Teme fabuloase cu vrăjitoare (1924), himere (1915—1918) şi personaje biblice — Adam şi Eva — (1917—1921), compuse pentru prima oară pe verticală. Aici s-ar cuveni să vorbim despre Adam şi Eva, referindu-ne în special la poziţia dominatoare a micii statuete feminine, o soră, parcă, a zeiţelor fecundităţii din preistorie, aşezată în spatele soţului condamnat să muncească pămîntul.

Tot în lemn şi-a dezvoltat Brâncuşi vocabularul arhitectural, exprimat în formaţiuni de arcuri, cilindri, conuri, romboide etc. Soclurile, care joacă un rol deosebit în întreaga sa operă, sînt lucrate adesea ca nişte arhitecturi în miniatură, urmînd ritmul sculpturilor pe care le susţin sau contrastînd cu ele. Îndeosebi aici se poate distinge influenţa sculpturilor ornamentale, care decorează casele ţărăneşti din regiunea sa natală, transformate însă cu totul în alt spirit. Această tendinţă către forma constructivă şi cristalină a fost realizată în toată rigoarea şi frumuseţea ei în Coloana fără sfîrşit, de la primele variante în lemn din 1918 pînă la capodopera monumentală în oţel, ridicată la Tîrgu Jiu în 1937, cu asistenţa sa personală. Ni se pare surprinzător şi regretabil că, pînă în zilele noastre, este singura sculptură a lui Brâncuşi — legată de Poarta sărutului şi Masa tăcerii — care a fost plasată în aer liber, într-un loc public, în timp ce operele altor sculptori ce i-au urmat drumul sînt răspîndite peste tot, în oraşele şi parcurile noastre.

Prin acest ansamblu, de arhitectură şi sculptură, Brâncuşi voia să creeze un loc de reculegere şi elevaţie în memoria soldaţilor căzuţi în timpul primului război mondial. Printr-o compoziţie monumentală şi elementară, de o simplitate rustică, printr-o « coloană », o masă şi o poartă, el reuşeşte să cinstească memoria Morţilor într-un mod cu totul nou. Ce îndrăzneală în această detaşare de orice clişeu patetic sau literar, de acele arcuri de triumf şi monumente funerare, bombastice şi « eroice », întîlnite în lumea întreagă.

Cu această îndrăzneaţă verticală de 30 de metri, Brâncuşi sugerează o elevaţie succesivă spre cer, spre infinit. O suită articulată de elemente asemănătoare se înalţă sub ochii noştri lăsînd, am putea spune, ca şi deschis ultimul segment, tăiat pe jumătate. Rămînînd tăiat, el dă impresia de neterminat, cerînd o desăvîrşire, o urmare. Acest simbol al unui elan spiritual ritmat în spaţiu sugerează evident o mişcare infinită în timp, căci Brâncuşi se gîndea la generaţiile viitoare şi la participarea lor la opera sa.

Ideea unei ascensiuni, implicînd pe cea a unei elevaţii spirituale, « leit-motivul » vieţii şi operei sale, a fost cu totul diferit

exprimată în marmură și bronz. De astă dată era vorba de o verticală realizată printr-o formă organică, elaborată de sculptor pînă la cea mai înaltă sublimare și elasticitate. Este tema Păsării în zbor, care l-a preocupat pe Brâncuși timp de 30 de ani. Născîndu-se din forma bombată a Pasării măiastre (1912) — după o legendă românească — călăuză și protectoare miraculoasă a îndrăgostiților, obiectul muncii sale pasionate a fost transformat din etapă în etapă.

În timpul acestor nenumărate experimente de proporții și echilibru, un adevărat drum al Damascului i se așternea în față pînă la descoperirea concavității spatelui — după cum îmi mărturisea el. La sfîrșit, corpul vietății se subțiază într-o verticală întinsă și flexibilă, de o elasticitate de necrezut, sugerînd în același timp proveniența sa dintr-un organism viu. Dincolo de problemele de formă, această sculptură pare să reînvie timpuri trecute: zborul păsării, avîntul sufletului.

Dar semnificativ pentru actualitatea limbajului sculptural al lui Brâncuși ni se pare faptul că revelează de asemenea o afinitate cu formele anonime care populează viața de azi, cu acele forme industriale reduse la cea mai pură funcționalitate.

Scriitorul și colecționarul Pierre Roché, un vechi prieten al lui Brâncuși, unul dintre primii care s-au interesat, în Franța, de opera sa, a comparat de exemplu forma finală a Păsării în zbor cu aceea a unei rachete interplanetare. Desigur, nu sînt decît afinități, rezultînd din aspectele exterioare și derivînd, în acest caz, dintr-o funcționalitate. Pentru că, ceea ce contează în opera de artă e frumusețea eliberată, intensitatea poetică, bogăția asociațiilor pe care le evocă. Nicăieri nu este aci vorba de o definiție stabilită ca atare, ci doar de o sugestie liberă sau, mai degrabă, reluînd cuvintele lui Bachofen (mitologul elvețian), « de un adevăr suprem, care duce de la viața fizică în domeniul spiritual, atingînd — ca simbol — simultan toate coardele spiritului și evocînd facultățile noastre divinatorii. »

Drumul pe care a trebuit să-l parcurgă Brâncuși pentru a atinge tărîmurile fecunde unde putea elabora acest nou limbaj, pe care a vrut să-l confere sculpturii, a fost anevoios, dur și, mai ales, periculos. Această formă universală pe care o căuta trebuia să fie despuiată de orice detaliu, de orice imitație a realității, dar derivînd mereu din ea. Vie, în domeniul artei, ea n-a putut deveni și rămîne decît printr-o animare interioară din partea creatorului său.

În evoluția sa către această nouă viață a formelor, arta lui Brâncuși era pîndită de aceleași primejdii ca și arta lui Kandinsky care, la începutul acestei epoci, se orienta către o pictură de o abstracție pură. Era pericolul decorativului. Și la pictor, al cărui efort avea alt punct de plecare, tot numai forțele spirituale, « necesitatea interioară », — pentru a folosi cuvintele lui Kandinsky — erau cele care puteau depăși prăpăstiile pe care i le deschidea în față pericolul formelor vide și decorative (Privire spre trecut — 1913).

Brâncuși care pornea de la o situație complet diferită — așa cum am mai spus —, de la o realitate naturală (în comparație cu concepția pur abstractă a marelui său contemporan), a cîștigat pînă la urmă aceeași vitalitate și obiectivitate superioară pentru arta sa. Și el evita spontaneitatea, emoția explozivă.

« Artiștii au ucis arta » — spunea Brâncuși în repetate rînduri, opunîndu-se exhibării vanitoase și elocvente a eului propriu.

Tocmai această căutare a unei obiectivități a fost în egală măsură semnificativă pentru mulți dintre pionierii acestei epoci, ca pictorul olandez Piet Mondrian, care cerea și el o estompare totală a persoanei artistului în favoarea obiectivității artei.

Chiar Picasso — am putea spune antipodul lui Brâncuși — cu temperamentul său vulcanic și expresivitatea sa agresivă, se confesa în limbajul său (pe care l-am putea aproape numi « tauromagic »): « Trebuie să te ucizi pe tine, dacă vrei să faci un lucru adevărat »... în timp ce Brâncuși vorbește mai ponderat despre « o degajare de tine însuți care trebuie găsită ».

Toate aceste manifestări tindeau către un anume spirit clasic, propriu nu numai artei lui Brâncuși, ci reprezentînd una din multiplele orientări caracteristice epocii. O confirmare în acest sens e și exclamația lui Douanier Rousseau în fața sculpturilor prietenului său: « Dar bine, bătrîne, tu ai transformat anticul în modern » — văzînd și el substanța lor clasică.

Dar alături de această formație spirituală nouă și armonioasă, o problemă de cea mai mare importanță pentru Brâncuși era aceea de a stabili un dialog intens între volum și spațiu.

În timpul îndelungatei elaborări a Păsării în zbor, maestrul căuta un echilibru extraterestru, îndepărtîndu-se de static pentru a

Palma Bucarelli, Carola Giedion Welcker, V. G. Paleolog, Petru Comarnescu, Mircea Popescu, Dan Hăulică, C. Antonovici la Tîrgu-Jiu

atinge un nou dinamism printr-o formă care planează și plutește.

Pasăre proiect care trebuie mărită pentru a acoperi bolta cerească era titlul semnificativ al uneia din multiplele variante ale păsării sale.

Dar în ce chip să realizezi acest contact intens între volum și spațiu? Cum să trezești forțele spațiale și să le faci să emane dintr-o masă compactă?

Datorită mai ales strălucirii obținute printr-o intensă lustruire, Brâncuși își atinge scopul de a uni forma cu atmosfera, cu cosmosul chiar. Astfel a reușit el să o facă transparentă, transcendentă.

Dintre fotografiile pe care le-a făcut păsării sale, în timpul îndelungii metamorfozări, e prefera una în care toate contururile erau nimicite de strălucirea luminoasă care izvora din nucleu.

« Zborul m-a preocupat toată viața » — spunea adesea Brâncuși. Dar ce însemna zborul pentru el? Desigur, nu faptul de a se așeza într-un aparat tehnic și de a fi transportat dintr-un colț de lume în altul! Pentru el zborul era în același timp o degajare, o elevație dincolo de lucrurile insinifiante, era o existență în alte sfere, eliberate, pure.

Tendințele spre o extinsă spațialitate se manifestau încă din timpul cubismului, în sculptura și pictura constructiviștilor, de pildă, în compozițiile lui Kandinsky, evocînd vaste spații cosmice, sau la Paul Klee care sugera forme plutitoare și care, în scrierile sale, vorbea « de o detașare de poziția noastră statică pentru a atinge acele sfere care corespund unei mișcări mai libere și unei spațialități mai agitate. Sînt fenomene pentru care arta ar trebui să creeze noi simboluri » (cuvintele lui Klee).

În ceea ce privește detașarea spațială și înălțarea spirituală pe care Brâncuși voia să le exprime, ar trebui menționată de asemenea influența pe care a exercitat-o asupra lui filozofia orientală, în special prin « Confesiunile » călugărului-poet tibetan Milarepa din secolul XI care i-a revelat « drumul său de încercări » spre o detașare totală de lumea aparențelor superficiale, pentru a atinge profunzimile vieții spirituale. Mulți ani, această carte a fost pentru Brâncuși o călăuză.

În aceeași ordine de idei s-a născut planul unei arhitecturi, destinate unui mecena al Indiilor, și pe care l-a numit « Templul eliberării ». Din cauza celui de al doilea război mondial, el nu a fost executat. Douăzeci de ani înainte de construirea Capelei din Ronchamp de către Le Corbusier, Brâncuși proiectase această « Celulă de contemplație », fără ferestre, iluminată numai prin deschizăturile din acoperiș. În acest loc sculptura — reprezentată de trei Păsări din materiale diferite și de o construcție în lemn intitulată Spiritul lui Budha — ar fi avut rolul de a transmite vizitatorului o atmosferă de reculegere interioară, semnificativă pentru orientarea contemplativă pe care Brâncuși voia să o imprime prin arta sa. Locul acesta nu era destinat unei elite, nu era un turn de fildeș, ci dimpotrivă, la el avea acces oricine, dar el nu putea primi, odată, decît o singură persoană. Astfel, arta, adresîndu-se colectivității, se ocupa simultan de individul anonim.

Drumul lui Brâncuși era, după cum am spus, lung și greu. După debutul său ca ebenist, ca portretist și sculptor de monumente funerare, el s-a îndepărtat de toate concepțiile academice. Sculptura — în concepția sa — nu trebuia să se mai ocupe de detalii, să mai descrie și să definească, ci să creeze o nouă entitate esențială, devenită formă-nucleu sau « formă în sine » cum o denumea V. G. Paleolog, în prima sa monografie despre Brâncuși — 1946.

În esență, prin alegerea ovoidelor și elipsoidelor (deci mai degrabă forme organice), care nu atingeau decît ușor pămîntul, Brâncuși făcea aluzie la abolirea gravitației. Această problemă, cum am mai menționat, l-a interesat în primul rînd.

Dar în același timp, sculpturi ca Muza adormită (1910), Noul născut (1915), Începutul lumii (1925), ne transmit o atmosferă care izvorăște parcă din adîncurile genezei și participă la formele primordiale.

În ceea ce privește rezonanța acestei arte care pare a pătrunde pînă la originile formei și formării, este evident că ea a fost apreciată spontan de toți cei ce se orientau spre « cîmpiile magice » ale unui nou romantism.

Suprarealiștii descopereau în arta sa boabe de aur miraculos, deși niciodată Brâncuși nu propagase — ca ei — suprarealitatea visurilor sau predominarea subconștientului. Iată de ce tînărul Alberto Giacometti, care la debutul său aderase la grupul suprarealist, a fost impresionat nu atît de frumusețea, cît de misterul acestor forme. De asemenea, această operă a încurajat demersurile sculpturale ale lui Jean Arp. În ce măsură îl stima Arp pe maestru reiese din cuvintele cu care m-a introdus prima oară la Brâncuși: « Iată-l pe Sfîntul Nicolae al nostru, cel mai mare dintre noi toți ».

Pe de altă parte, noi nu sîntem surprinși că puritatea și calmul artei sale impresionau pe toți cei care, printr-un vocabular geometric cu totul diferit, puneau accentul pe claritatea unei concepții elementare. Printre ei, pictorul arhitect olandez Theo van Doesburg, care din 1917 publica operele lui Brâncuși în revista sa Stijl, le aprecia pentru gradul lor extrem de perfecțiune ca « sculpturile cele mai elementare care s-au dezvoltat în Europa fără nici un compromis ». În același timp, această operă interesa pe constructiviștii ruși, sculptorii Antoine Pevsner și Naum Gabo care rezolvau problema spațială cu totul în alt mod, subliniind importanța ei în viața noastră modernă, cu dezvoltarea ei tehnică și materialele sale noi.

Se înțelege că, datorită calității și sincerității lui Brâncuși ca om și ca artist, contemporanii clarvăzători și sensibili i se alăturau cu fervoare. Dar, cu aceeași intensitate cu care arta sa a fost apreciată, ea i-a iritat pe toți cei care se cramponau de clișee, fie academice, fie patetice, sau pe cei care puneau accentul pe o virtuozitate vidă și abilă. Ce semnificație avea în ochii acestora o formă simplificată la maximum, ce le putea spune ea? Această luptă s-a angajat încă de la primele sale expoziții de la Paris. În 1920 s-a obținut chiar ca poliția să scoată din Salonul Independenților — ca inacceptabilă moral — o sculptură (Prințesa X). Brâncuși era continuu atacat în reviste și ziare.

Profund impresionante și semnificative pentru această nerecunoaștere și fundamentală eroare au fost o provocare a vamei americane și procesul care a decurs din aceasta, în 1926—1928. Faptul l-a mîhnit pentru că tocmai americanii fuseseră cei care-i apreciaseră arta încă de la început. Dar vama gîndea altfel. Ea pretindea că Pasărea în spațiu nu era decît o « bucată de bronz » și nu o operă de artă.

În timp ce pe de o parte artiștii academici și reacționari se aliau cu autoritățile, pe de altă parte această luptă alarma numeroși cunoscători, colecționari, colegi și intelectuali care se pronunțau cu fervoare în favoarea lui Brâncuși. Procesul verbal al ședinței Tribunalului din New York, din care Brâncuși mi-a înmînat un exemplar, este o mărturie în acest sens. În acest document prețios verdictul final nu numai că făcea dreptate artei lui Brâncuși, dar reliefa faptul că aderenții artei moderne — răspîndite în lumea întreagă — nu se mai serveau de metode imitative, ci creatoare.

La sfîrșitul acestei bătălii înverșunate între apărătorii imaginației libere și reprezentanții unei imitații servile a realității exterioare, Pasărea lui Brâncuși răsărea biruitoare din cenușă, asemenea păsării Phoenix, în noua sa frumusețe.

Jacques Lassaigne, Palma Bucarelli, Giulio Carlo Argan la Tîrgu-Jiu

GIULIO CARLO ARGAN

Profesor la Universitatea din Roma

Domnule preşedinte, doamnelor şi domnilor,

Sînt adînc mişcat de mărturiile aduse aici de artiştii şi de criticii români care l-au cunoscut bine pe Brâncuşi în timpul vieţii, care l-au vizitat în atelierul său de la Paris, care au trăit împreună cu el frămîntările creaţiei. Cred că greu s-ar mai găsi o altă ţară care să se recunoască în întregime în opera unui artist, aşa cum se recunoaşte România; am exact senzaţia că Brâncuşi este într-o anumită măsură un « genius loci » al României. De ce? În mărturiile aduse aici am auzit vorbindu-se de mitul lui Brâncuşi, de legătura lui cu arta populară a ţării sale, de meşteşugul său care continuă vechile tradiţii manuale de lucru şi care dezvoltă aceste tradiţii artizanale pe planul artei. Brâncuşi ne-a fost prezentat ca un mare înţelept, ca un spirit înalt al Europei contemporane. Dar aici se iveşte o problemă: oare din cauza acestei înţelepciuni, Brâncuşi se plasează el oarecum în afara istoriei contemporane, în afara artei zilelor noastre, ori este într-adevăr în centrul situaţiei actuale a artei? Trebuie să recunoaştem că poziţia lui Brâncuşi în cadrul artei contemporane este unică. El este singurul artist al acestui secol care a ajuns pînă la rădăcina lucrurilor, pînă la hotarul dintre real şi sacru. Dar ce vrea să însemne asta în terminologia noastră critică? Înseamnă că Brâncuşi are o valoare intrinsecă, adică e un artist care a izbutit să exprime în formele sculpturii sale o esenţă primară şi totală a realităţii; şi trebuie să spun că înţeleg prin realitate nu numai natura, ci natura şi istoria, spaţiul şi timpul. Evident, raporturile lui Brâncuşi cu tradiţia ţării sale sînt foarte puternice. Dar de ce? Aceste legături care pentru alţi artişti ar fi o limitare, pentru Brâncuşi, dimpotrivă, sînt o cauză a măreţiei lui. Cred că dacă putem spune despre unii artişti că au depăşit tradiţia, despre Brâncuşi vom spune că a săpat pînă a ajuns la acea rădăcină umană comună tuturor tradiţiilor şi, fireşte, comună tuturor expresiilor populare ale artei. Nu trebuie să uităm că problema folclorului, a artei populare, nu este numai a lui Brâncuşi. La începutul acestui veac, mulţi alţi artişti se interesau de ea şi este destul să-i amintim pe Kandinsky de pildă, pe Pevsner ori, pe alt plan, pe Chagall. Acest moment are, pentru arta populară, rădăcini şi în gîndirea critică, şi este îndeajuns să amintim acel « Volksgeist » al lui Hegel şi ideea de « Kunstwollen » pe care însuşi Riegl o alia cu ideea de « Volksgeist ». Ei bine, sînt de părere că nici un alt artist nu a înţeles mai bine decît el că valoarea unui « Volksgeist » era în fond valoarea unei ere care nu voia să fie o reprezentare a realităţii ci, dimpotrivă, voia să fie, într-un fel, un nou sîmbure de realitate, un nou centru în jurul căruia să se poată organiza o nouă viziune a realului. Dacă îl considerăm pe Brâncuşi drept un clasic, dacă îl apropiem — nu aş spune atît de Fidias, cît, mai degrabă, de sculptorii greci din veacurile VII şi VI, ei bine, cred că atunci am putea găsi cheia pentru interpretarea artei sale. Întocmai ca şi sculptorii din perioada greacă arhaică, Brâncuşi lucrează ca într-o insulă. Pentru sculptorii de odinioară, pentru sculptorii greci din perioada arhaică era insula civilizaţiei înconjurată în întregime de tărîmurile preistoriei, de tărîmurile miturior negre, de tărîmurile — de fapt — ale unei concepţii despre

realitate, potrivnică vieţii omului. Iată pentru ce creaţia acestor sculptori greci este atît de limpede, atît de pură în exprimarea formei. Ea reprezintă apărarea împotriva tenebrelor unei lumi care nu era încă istorie; şi acest lucru explică şi grandoarea tragediei greceşti, în special a celei din prima perioadă, a lui Eschil mai ales. Brâncuşi lucrează şi el în singurătate. În mijlocul lumii contemporane el este încercuit de o realitate care, într-un fel sau în altul, contrazice munca sa de artist. De data asta nu e lumea preistoriei, nu este tărîmul puterii negre, al puterii obscure a realităţii, este, dimpotrivă, lumea, civilizaţia industrială, civilizaţia mecanică, civilizaţia tehnologică. Iar credinţa manifestată de Brâncuşi faţă de munca sa de artizan este, evident, ceva potrivnic acestei realităţi tehnologice. Problema pusă de el poate fi considerată ca o problemă paralelă şi contrarie celei puse de Mondrian, celălalt clasic al timpului nostru. Pentru Mondrian problema este spaţiul, un spaţiu fără lucruri, un spaţiu care este în acelaşi timp o realitate absolută şi o virtualitate absolută. Pentru Brâncuşi însă, problema nu este spaţiul, ci obiectul în realitatea sa, căreia îi putem spune nominalistă, fiindcă într-adevăr la Brâncuşi există — după cum a remarcat şi dl. Frunzetti — acel raport între formă şi cuvînt, cuvîntul fiind definiţia obiectului. Dacă la Mondrian spaţiul ajungea să înghită prezenţa lucrurilor, adică să le ipotetizeze, să admită în prealabil orice lucru posibil dar nu real, la Brâncuşi obiectul ajunge să absoarbă în el spaţiul, să devină el însuşi spaţiu; şi fiecare obiect al lui Brâncuşi are această valoare de spaţiu, de extindere totală, completă; este o formă individuală care are valoarea unei forme universale. Şi deoarece gîndirea lui este într-adevăr gîndirea unui clasic, într-adevăr o gîndire cu un orizont universal, Brâncuşi ajunge, — şi cred că este singurul din epoca noastră —, să identifice, să reunească cei doi termeni care au fost întotdeauna despărţiţi şi care astăzi într-adevăr ne obsedează ca două posibilităţi ce nu se vor putea niciodată întîlni: invenţia şi repetiţia. Iată pentru ce am spus cîndva că Brâncuşi este întrucîtva un anti Picasso. Ideea de istorie a lui Brâncuşi era cu totul diferită şi chiar opusă ideii de istorie a lui Picasso. Istoria lui Picasso este o istorie în lărgime, în extindere. Este un orizont în care orice fenomen îşi găseşte raţiunea de a fi şi se explică ca o realitate umană care se produce, care este acolo, şi nu poate fi refuzată, în timp ce istoria lui Brâncuşi este o istorie în adîncime, este o istorie care nu ţinteşte să arate deosebirile dintre lucruri, ci să arate unitatea lor fundamentală. Dacă la Brâncuşi există această concepţie fundamentală, într-adevăr unitară — realitatea — el poate ajunge chiar să reunească cei doi termeni pe care Picasso nu vrea să-i reunească. Picasso refuză orice repetare ca o experienţă ce nu mai trebuie făcută a doua oară deoarece a fost o dată făcută. Refuzînd repetarea, el refuză o latură umană, fiindcă repetarea, repetarea binelui, repetarea răului, este o caracteristică omenească. Ce deosebire este între aceste două elemente? Trebuie să le examinăm. Aceste elemente au fost trăite prin experienţe diferite. Artistul care a realizat o formă şi care îşi propune să realizeze pentru a doua oară aceeaşi formă, nu poate uita experienţa trăită atunci cînd a făcut prima formă; astfel încît cea de a doua formă este aceeaşi formă la care se adaugă ceea ce a moştenit de la forma precedentă — istoria formei precedente, istoria, experienţa precedentă. Şi atunci, dacă s-ar continua repetarea acestei forme, am avea o urcare fără sfîrşit, o creştere a experienţei vitale care poate fi arătată şi înţeleasă cu atît mai mult cu cît forma este mereu aceeaşi: întocmai celui care repetă o rugăciune, cu aceleaşi cuvinte, evident, dar cu o experienţă diferită, cu o valoare de trăire — « ein Erlebnis » — complet diferită. Nu vreau să abuzez de timp, fiindcă după mine mai sînt înscrişi şi alţi vorbitori, dar aş vrea numai să atrag atenţia asupra problemei puse de Brâncuşi atunci cînd ne-a dat forme repetate şi în acelaşi timp cu totul diferite una de alta, fiindcă ele cuprind o experienţă de viaţă diferită de la una la alta. Trebuie să amintim că problema zilei de azi se numeşte problema structurii primare, problema simplificării formei, problema unei forme care nu este reprezentarea realităţii, ci este o formă care intră în realitate, care se impune cu o autoritate umană în realitatea cotidiană. Aceasta este într-adevăr problema pusă de Brâncuşi şi dezvoltată astăzi de sculptorii cei mai avansaţi, chiar şi de sculptorii care pretind, care doresc să devieze expresia lor plastică de la lumea formelor şi a imaginilor, de la realitatea tehnologică contemporană. Ei bine, în starea de pericol în care ne aflăm cu toţii în momentul de faţă, în posibilitatea de a fi condamnaţi la repetarea fără de sfîrşit, Brâncuşi ne-a arătat că poate exista o repetare a aceluiaşi act, a aceleiaşi forme, a aceluiaşi cuvînt, cu o valoare diferită. Bineînţeles că elementele Coloanei infinite ne dau mereu aceeaşi informare, aceeaşi cunoştinţă, mereu aceeaşi formă. Dacă vorbim de un conţinut de cunoştinţe, evident conţinutul obiectiv al cunoştinţelor este mereu acelaşi, ceea ce se schimbă este realitatea etică, realitatea morală de la unul la altul. Şi fiindcă într-o lume a formelor mereu repetate, aşa cum e lumea tehnologică în care trăim, ceea ce vrem să păstrăm nu este concepţia despre lume, ci responsabilitatea morală a muncii noastre, ei bine, despre această responsabilitate morală Brâncuşi ne-a oferit un exemplu care, sînt încredinţat, este într-adevăr cel mai înalt al timpului nostru; şi cred că dacă luăm în considerare amîndoi polii pe care i-am indicat — sau mai bine zis aceste trei puncte ale triunghiului: Brâncuşi, Mondrian, Picasso — cred, aşadar, că dacă Picasso ne-a dat posibilitatea să realizăm toată istoria în actualitatea existenţei, dacă Mondrian ne-a dat posibilitatea de a fenomeniza o idee matematică, geometrică, a spaţiului, Brâncuşi ne-a arătat că datorăm conştiinţei istorice şi morale a omului, faptul că obiecte diferite, obiecte cu totul deosebite unul de altul, ne învaţă despre lume — despre lumea sensibilă şi despre lumea de dincolo de sensibil — adevăruri fundamentale. Sînt adevărurile pe care Brâncuşi le-a revelat lumii pentru totdeauna, chiar dacă creaţia lui are o valoare în centrul istoriei şi chiar dincolo de fruntariile istoriei, care se lărgesc din ce în ce mai mult.

În româneşte de IRINA FORTUNESCU

1. CONSTANTIN POPOVICI: Împlinire — ciment

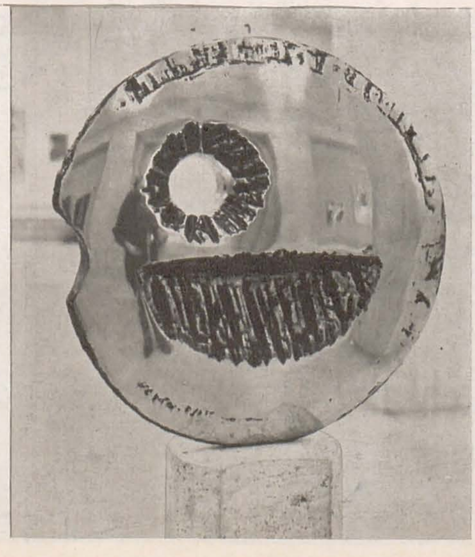
2. IRINA CODREANU: Pește — bronz

3. PAUL VASILESCU: Femeie — piatră

M O M E N T   P L A S T I C   1 9 6 7

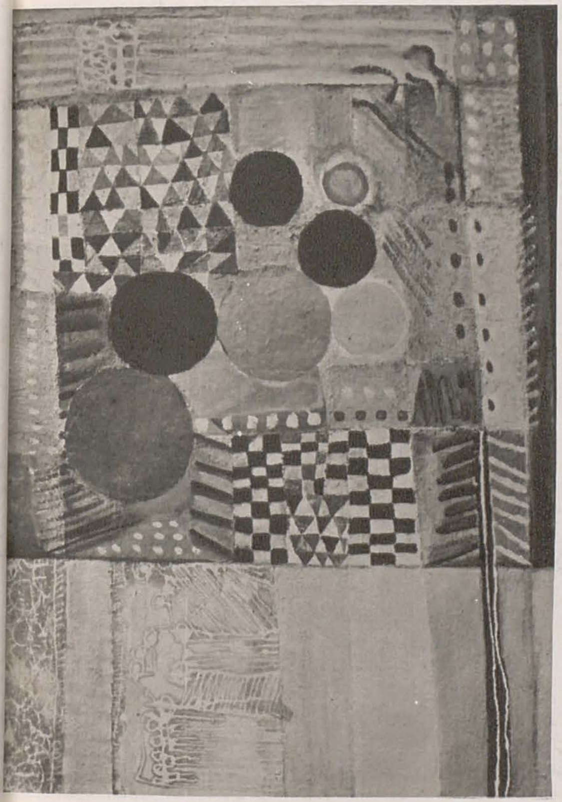
1. ION IRIMESCU: Portret — bronz
2. VICTOR ROMAN: Taur — bronz
3. VIRGIL ALMĂŞANU: Compoziţie — ulei
4. OVIDIU MAITEC: Poartă — lemn
5. WILHELM DEMETER: Peşte — bronz

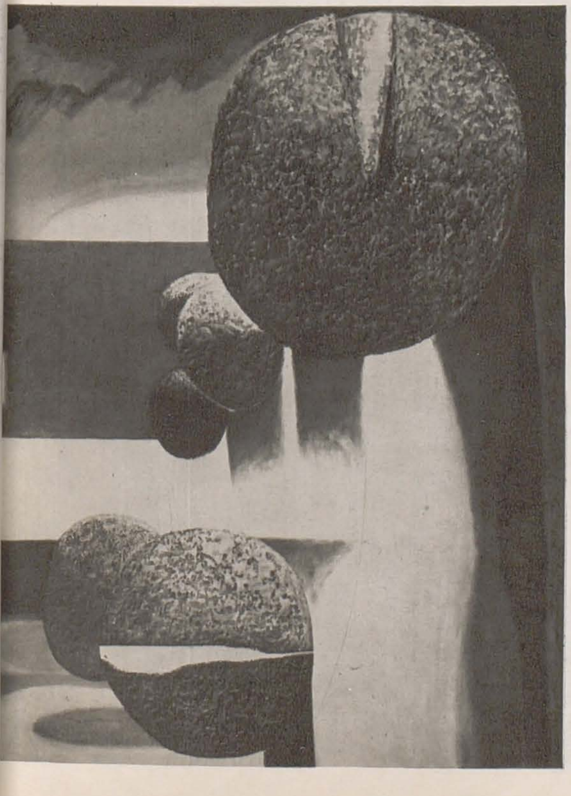
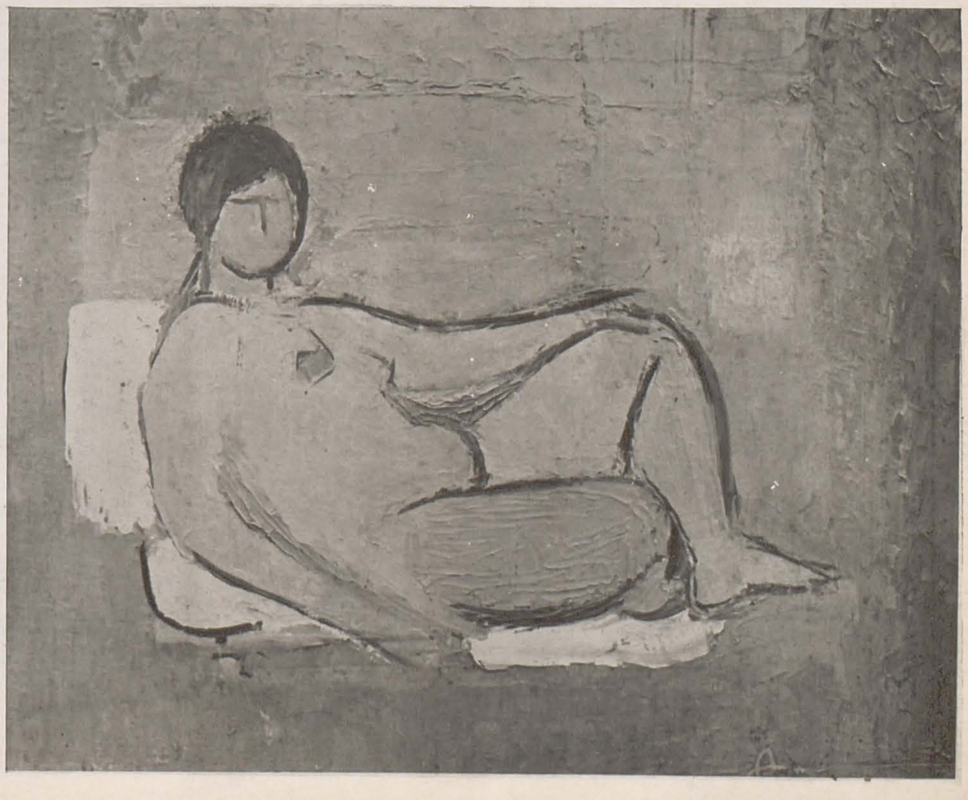
1	3	
2	4	5



6	8	9
7	10	

6. ION SĂLIŞTEANU: Compoziţie — tehnică mixtă pe pînză
7. VLADIMIR ŞETRAN: Spaţiul văzut de vis-à-vis — tehnică mixtă pe pînză
8. M. H. MAXY: Visul unei maşini de scris — ulei şi colaj pe carton
9. GHEORGHE IACOB: Caii soarelui — ulei
10. ALEXANDRU CIUCURENCU: Nud — ulei

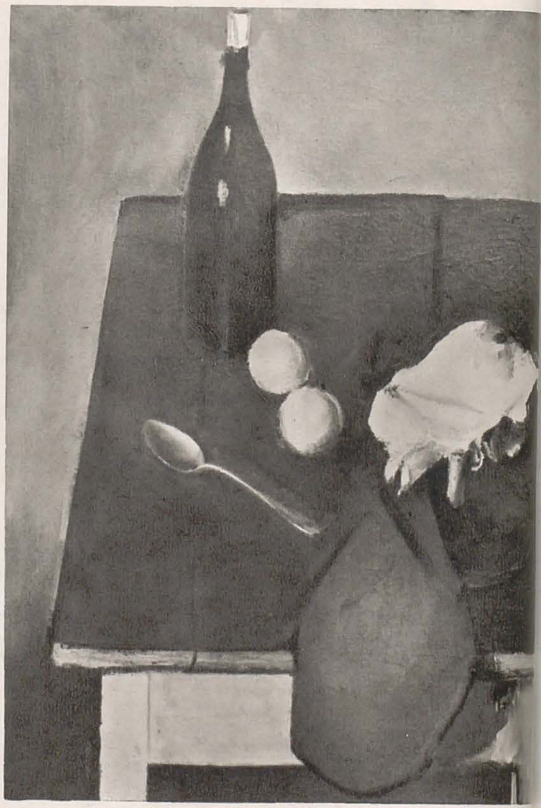


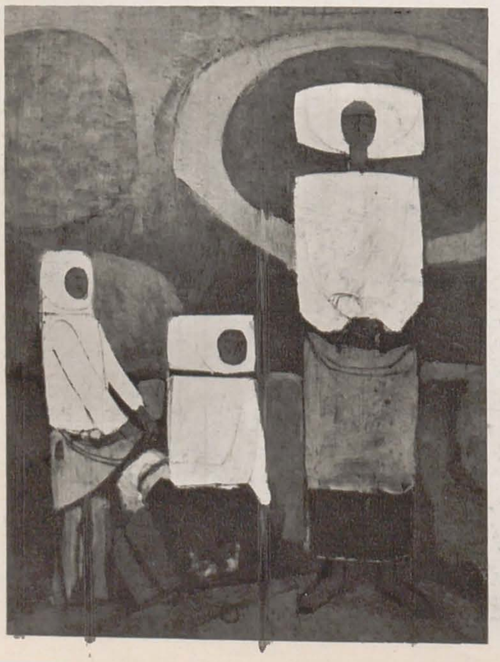



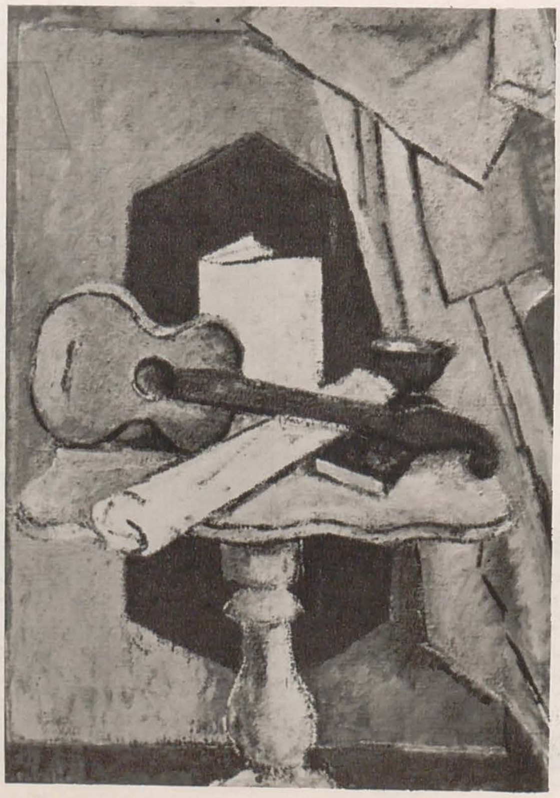
M O M E N T   P L A S T I C   1 9 6 7

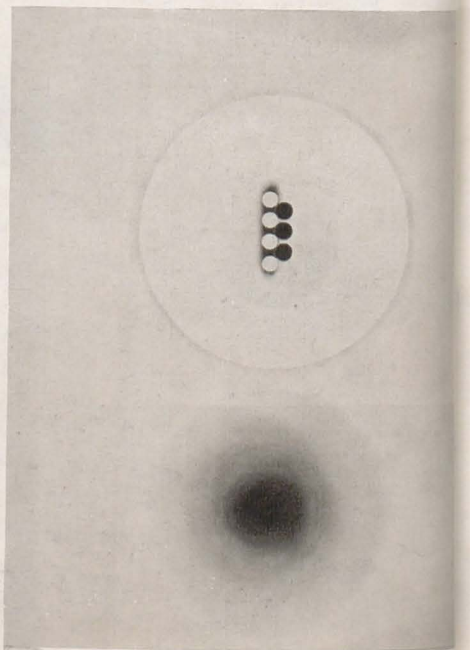
1	4
2 | 3	5

1. DUMITRU GHIAŢĂ: Tîrg la Pietrari — ulei
2. ŞTEFAN SEVASTRE: Ţărănci cu fructe— ulei
3. HENRI CATARGI: Natură statică — ulei
4. CORNELIU BABA: Natură moartă — ulei
5. MIHAI RUSU: Sonoritate în alb — ulei









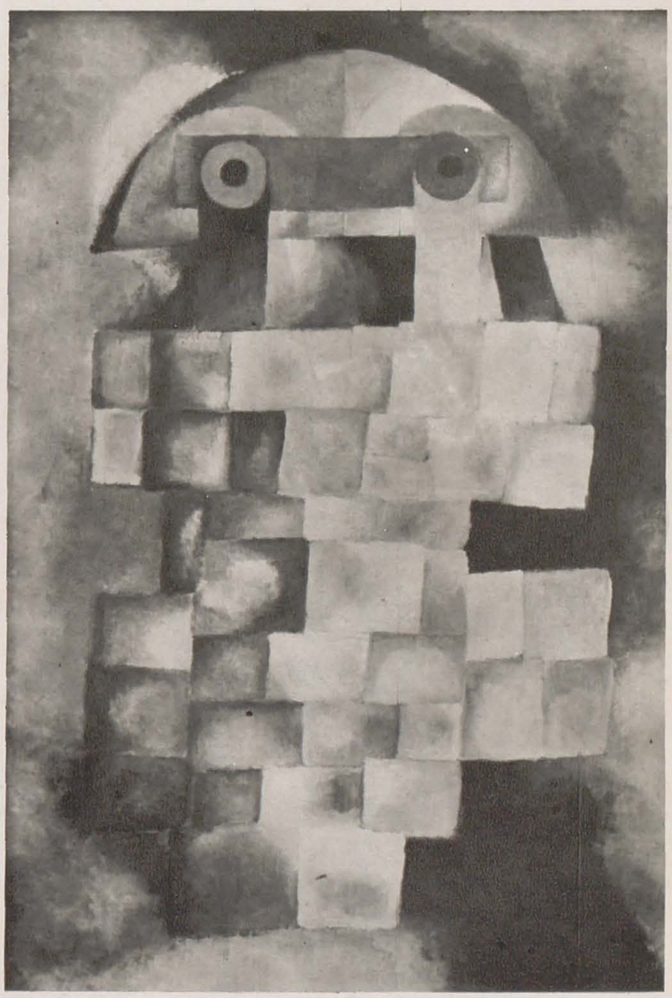
6. ION GHEORGHIU: Noaptea — ulei

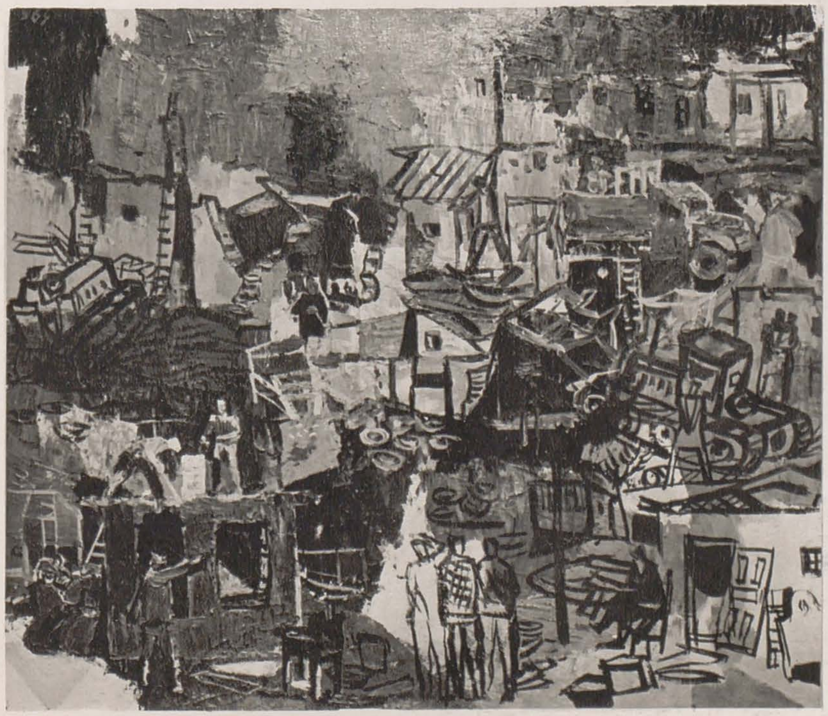
7. KOVACS ZOLTAN: Șantier II — ulei

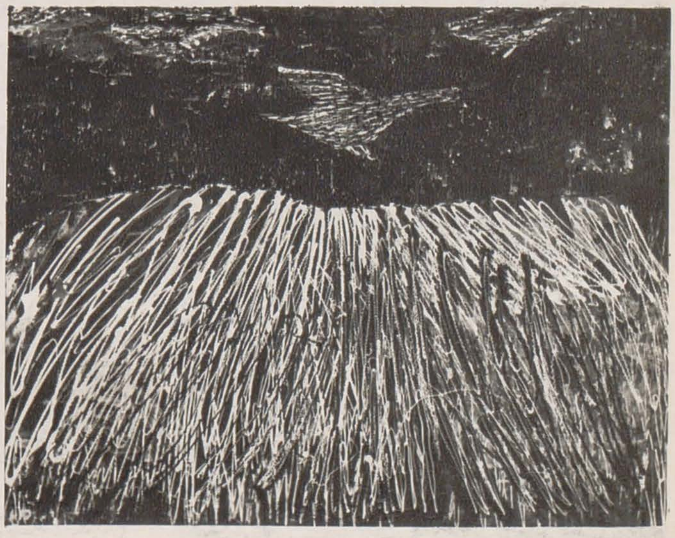
8. DORU BUCUR: Revelație — ulei

9. EUGEN POPA: Păsări noaptea — ulei

6	8
7	9







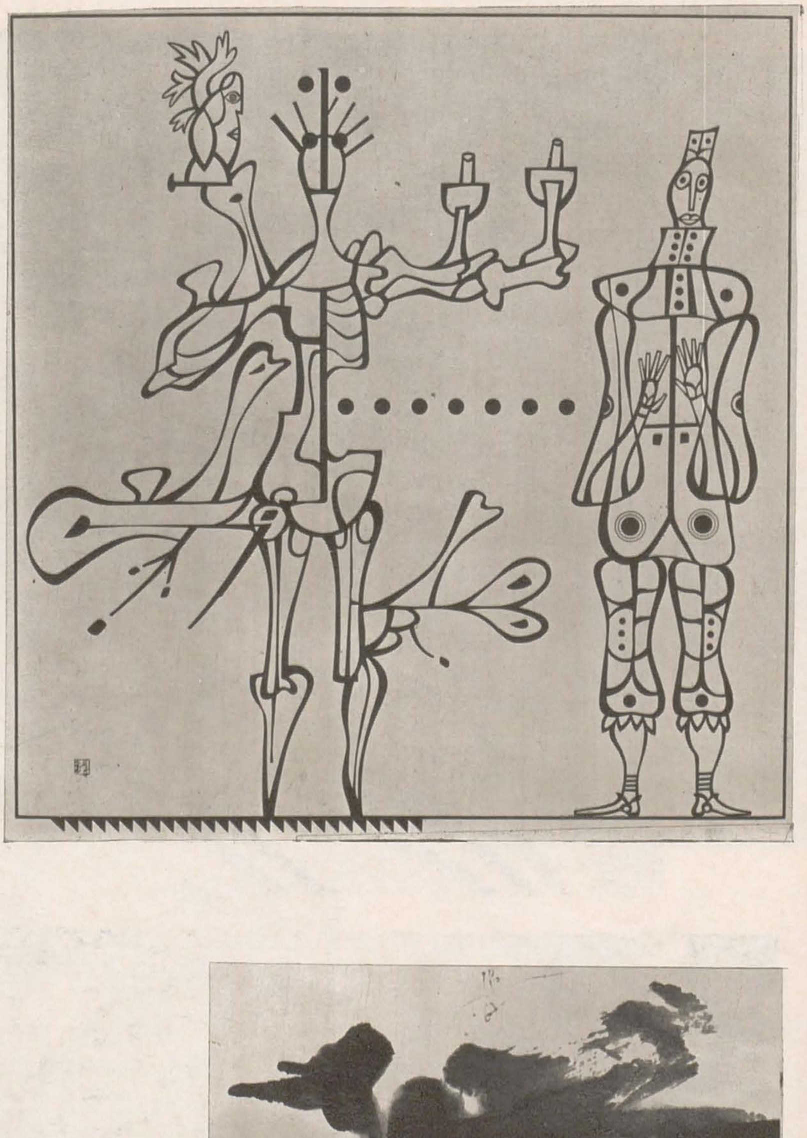
1. PETER IACOBI: Tors drapat — bronz

2. AUREL COJAN: Ieşirea de la cinematograf — guaşă

3. BENEDICT GĂNESCU: Divagaţie faustiană — tuş

4. ION BIŢAN: Desen I — tuş

1	3
2	4



ION FRUNZETTI

Sînt expoziţii ce dau impresia de bilanţ. Cercetarea lor e edificatoare pentru cîştigurile unei etape ce se încheie. Sînt altele care par însă anticipaţii, — expoziţii a căror vizitare lasă iluzia că ne-a fost permisă o aruncătură de ochi în viitor. Bineînţeles, primele conţin în chip predominant valorile acceptate, operele intrate în conştiinţa publicului, în vreme ce categoria a doua se bucură mai cu seamă de a putea semnala ce, din producţia prezentului, va putea fi, probabil, valoare acceptată într-un viitor dat. În timpul ocupaţiei naziste a Franţei, în 1941 la Paris, chiar în spatele Kommandatur-ei Wermacht-ului, un grup de artişti, fără de care azi n-am putea să ne închipuim arta franceză, au deschis o expoziţie care se intitula « Artiştii tineri de tradiţie franceză », deşi majoritatea erau germani democraţi, refugiaţi de pe teritoriul « marelui Reich », decăzut pe atunci şi esteticeşte pînă la nivelul împărţirii operelor de artă în « artă ariană » şi « entartete Kunst », atribuită aceasta din urmă, chiar cu probe contrarii evidente, non-germanilor. Hans Hartung era în 1941 dintre germanii «puri» care au preferat să se declare artişti de tradiţie franceză şi să expună sub acest auspiciu la Paris. Expoziţia acestui grup e un exemplu de ceea ce înţelegem printr-o manifestare artistică « de anticipaţie ». Tot ce se petrece astăzi solid în mişcarea artistică franceză era, în germene, acolo. Nu vorbim de aventurile «sans landemain», care astăzi nu sînt de obicei ale mişcării artistice franceze propriu-zise, ci ale pieţei, ale negustorilor de artă!

Pentru că s-a făcut şi la noi, pe drept cuvînt, dintotdeauna, o distincţie între arta cu fond uman real, cu valoare de transmisie a unor conţinuturi şi arta aventurieră, arta ce nu angajează decît abilităţile manuale şi spiritul de imitaţie, unii au început să strige, ca păstoraşul din poveste, după ajutor.

Ideea unei discriminări între autentic şi mimat, nu numai justificate, dar chiar obligatorii, fără de care nu s-ar putea concepe criteriu estetic, li se pare acestora un delict de tip segregaţionist, un atentat la libertatea artei şi artistului. Adevăratele atentate la libertatea artistului, care sînt mòdele, impuse cu dogmatism şi devenite exclusiviste, aceloraşi partizani ai absolutului aventurism, nu li se par de fel primejdii reale.

Dintre expoziţiile deschise în timpul colocviului Brâncuşi, cea de la Muzeul de Artă al Republicii a dat majorităţii artiştilor sentimentul unei mai exacte reprezentări a situaţiei noastre în plastică. Să fim înţeleşi: nu a fost o expoziţie bilanţ, pentru că într-una de acest tip ar fi trebuit înglobate formele de artă dominante în diversele momente istorice ale celor două decenii, şi această domnie a mediei statistice ar fi însemnat de fapt domnia, inevitabil, a mediocrităţii. Căci media nu iese din linia mijlocie; nu e de natura ei să o depăşească. A fost o expoziţie reprezentativă pentru stadiul atelierelor de artişti în care se fomentează, azi, arta de mîine. Aceasta nu înseamnă că nu era reprezentativă pentru azi, ci doar că selecţiona (cu unele omisiuni), din ce se face, lucrările a căror calitate permite să presupunem un progres cert al fiecărei personalităţi artistice, pornită să fie ea însăşi şi asigurîndu-şi un loc al ei în istoria artei contemporane. Multitudinea de orientări, diversitatea de soluţii stilistice, caracterizau expoziţia. S-a spus că era unilaterală. Inexact! Unilaterală era doar în ceea ce excludea din prezentarea ei: unica latură nereprezentată a artei româneşti, ce n-avea de ce fi reprezentată, era cea care nu accedea la nivelul artei. Lucră-

rile de mare ţinută artistică ale maeştrilor se învecinau cu operele pictorilor şi sculptorilor din generaţiile tinere, de care le legau în primul rînd criteriile de calitate estetică. Prezenţele de prestigiu ale artiştilor ce se ştiu « ei înşişi » în stilul ce le-a făcut gloria, şi care n-au nevoie de precipitate « înnoiri » ca să şi-o împrospăteze, se numeau: Jalea, Ghiaţă, Bunescu, H. Catargi, Corneliu Baba, şi perfecta concordanţă a panourilor ce ocupau în săli, cu panourile succesorilor lor — pe linie cronologică, dacă nu întotdeauna şi stilistică, deşi nici aceasta nu era exclusă — o asigura nivelul, calitatea expresiei artistice. Impresia unei comunicări fecunde între generaţii era adeseori cea mai justă. Astfel, de la panoul înfăţişînd, prin cinci lucrări cu dominante cromatice foarte diverse, stadiul actual al lui Alexandru Ciucurencu, — unul din maeştrii ce s-au înnoit în al şaselea deceniu de viaţă — privitorul putea porni cu uşurinţă la identificarea «ciucurencienilor» dintre elevii săi, unii chiar mai puţin « înnoiţi » decît maestrul (Antoaneta Binder, Iacob Lazăr), alţii căutînd, de la acest punct de start înainte, drumuri mai personale (Marius Cilievici), a treia categorie constituind-o foştii elevi ai maestrului pentru care serioasa bază de învăţămînt reprezentată de economia mijloacelor artei sale n-a mai fost de mult un punct de fixaţie obsesivă, ci a ajutat la dezvoltarea, pe parcurs de un deceniu, a unei noi individualităţi de pictor (Constantin Piliuţă). Că există în arta noastră un drum care vine din impresionismul, adoptat funciar şi remaniat prin raţionalizarea de tip André Lhote de Ciucurencu în tinereţe, este cert. Toţi pictorii citaţi mai sus sînt pictori ai aspectului vizual al lumii, şi nu ai realităţilor mentale ce se substituie, în arta modernă, celor sensibile, optice. Dar tendinţa generală este, de ce n-am spune-o, tocmai aceasta din urmă. Majoritatea artiştilor acestui secol au renunţat la o artă care să redea experienţa strict optică a realităţii, năzuind să-i substituie acesteia o reprezentare a realităţii pe baza unor imagini avînd curs mai ales în lumea, cifrată printr-o simbolistică proprie, a vieţii mentale; la nivelul cerebral, arta nouă solicită alte tipuri de atenţie decît la nivelul senzoriului, care nu constituia decît prima treaptă în scara cunoaşterii.

Artiştii moderni preferă să ofere privitorului sintezele proprii, elaborate în laboratorul vieţii lor mentale mai curînd decît în ansamblul vieţii lor sufleteşti, sinteze pe care să le facă să treacă cu valoare de imagini ale lumii. Nu e vorba de succedanee ale reprezentării vizuale, ci doar de un limbaj care traduce, în cifru plastic, semnele nefungibile, artistice, ale prezenţei realităţii înlăuntrul conştiinţei cunoscătoare. Colorate în tonul propriu registrului afectiv al pictorului ori sculptorului respectiv, aceste imagini-simbol sînt metaforele specifice ce provoacă ecouri în sufletele privitorilor, (sau nu le provoacă, după afinitatea sau lipsa lor de afinitate cu artistul), dar cînd aceste rezonanţe se produc, ele antrenează viaţa mentală în primul rînd, şi ridică afectul la nivelul gîndirii. Din pricina aceasta, arta nouă are mai puţin ecou în mase. Nevoia efortului mental şi a unei educaţii de specialitate, pentru a pătrunde în arcanele artei moderne, pare rebarbativă publicului mare, deşi nu în întregimea lui, căci publicul este stratificat, se prezintă neomogen, în pături, după nivelul de experienţă estetică înmagazinată. Este, de aceea, resimţită ca o destindere, receptarea artei unor pseodo-naivi ca Viorel Mărginean, pentru care valenţele artistice sînt rezultatul unei propensiuni discursiv-narative. Şi tot de aceea lumea apreciază sensibilele caligrame ale lui Ion Gheorghiu, descinse din grafia caldă, conturată curb, cu voluptăţi motrice-musculare în braţul care trasează imaginile, ale icoanelor pe sticlă populare româneşti (carpatine adică, fiindcă sînt proprii întregului spaţiu carpatic, existînd şi la slovaci, şi la polonezi!). Ceea ce aduce specific Gheorghiu, ca gîndire proprie, publi-

cul receptează mai greu, dar pictura lui e acceptată sub girul originii populare, şi asta mai puţin prin ceea ce înseamnă ea esenţial. Cînd recursul la arta populară desgrădinează ornamentul din contextul lui decorativ, ca să-l integreze altui context, — cel puţin ca intenţie, căci nu totdeauna izbuteşte, — operaţie pe care o doresc unii artişti, ca Elena Greculesi, de pildă, calitatea estetică este aşteptată de la adîncimea eventuală a ideogramei forjate. Cum ea nu se percepe odată cu ornamentul, rezultatul rămîne la nivelul încercărilor. Mult mai legată de arta populară, prin substratul ei adînc, ni se pare arta, cu o mai mare capacitate de generalizare şi de o mai stringentă organizare plastică, şi compoziţională şi cromatică, a unui Doru Bucur, de pildă, sau a lui Mihai Horea, ca să nu-l numim cu exclusivitate pe Ion Sălişteanu, ale cărui compoziţii cu ecouri folclorice abstracte merg în direcţia refacerii drumului străvechi al limbajului generalizator artistic, folosit de poporul român în geometrismul artei sale, decorative şi expresive în acelaşi timp. Este interesant de urmărit cum la toţi trei domină structurile perene, statismul agrarienilor din toate perioadele de dezvoltare a artei lor de dominanţă imaginativă, în vreme ce la un Ludovic Boroş Roman, artist nu mai puţin influenţat funciar de spiritul artei populare româneşti, de stilizare geometrică, folosirea morfologiei extrase din filonul ţărănesc merge în sensul integrării elementului geometric în sintaxă dinamică, adică tragerea artei populare către ceva ce-i este străin. Dinamismul lui Boroş îl apropie de imaginile volumului cinetic pus în circulaţie de futurismul italian prin 1910 şi de Boccioni în special, cum am mai avut prilejul să observăm. Marea problemă fiind aici angajarea unor sensuri spaţiale motrice, artiştii de structură expresionistă ca Wanda Sachelarie-Vladimirescu se simt atraşi şi ei spre formula planurilor descompuse cinetic ale volumelor, evident, altfel determinate cromatic de sensibilitatea, mult mai exuberantă, a acestei foarte temperamental definite artiste. Ideea mişcării, care e una din ideile-cheie ale picturii moderne, după cum în sculptura veacului nostru funcţionează, pe drept sau pe nedrept, cu justificare artistică ori fără, dorinţa de a integra spaţiului fizic dimensiunea temporală, ideea mişcării e servită şi de abstracţionismul expresionist de tip Jackson Pollock, numai că, la şcoala lui, mişcarea nu e nici a obiectului, nici a privitorului, ci, neexistînd obiect, se reduce la receptarea impulsurilor interioare, la prelungirea unor instincte manifestate pe cale motrice. Unui anume cinetism căutau să-i răspundă, în jur de 1925, cubiştii de la noi din ţară, din care maestrul Maxy este unul. Panoul său demonstrează o revenire la acel moment din creaţia sa, moment major, după unii, deşi noi socotim că spre 1936 el evoluase spre o formulă cu mult mai valabilă, în care analizei de planuri desfăşurate ale volumului, dorit cinetic şi redus la statism, i se opunea o mai mare nevoie de reprezentare a structurilor globale: o tendinţă sintetică, azi, în creaţia lui, lăsată din nefericire de-o parte, în favoarea căutărilor ieftine din Sfîntul (colaj peste ulei schematic) şi din Ţesătură (colaj şi ulei, în care fotografia, ca şi pictura, nu năzuiesc decît să dea impresia de textură de fibre).

Un dinamic cu o viziune abstractă este Gheorghe Iacob, care, deşi într-un moment de căutare de sine în care cunoscuta lui sensibilitate cromatică s-a eclipsat, pare ajuns la un stadiu al căutărilor fructuoase de limbaj, pe linia ideogramelor ce substituie realităţii văzute simboluri, elaborate cerebral, dar cu un mare simţ al dinamicei angajării unor sensuri motrice în spaţiu. Dacă la aceşti « dinamici » se adaugă formulele personale ale modernului Vladimir Şetran, care se pronunţă pe limba texturiştilor de tip Dubuffet la fel de bine ca şi în limbajul suprarealist de viziuni spaţiale cosmice sau inframoleculare, de tip Dali — Max Ernst — Tanguy, nu ne mai rămîne, în categoria temperamentelor îndrăgostite de reprezentarea miş-

cării, decît expresionismul Ligiei Macovei, vizibil în nud, în peisaj și în natura statică, exact cu aceleași trepidante capacități de a săvîrși captarea magică a spectatorului în vîrteje de pasiune pentru lumea externă, pe care n-o trădează viziunea ei, statornicită azi la o modalitate personală.

Acești dinamici de diferite viziuni și-ar putea asocia faza actuală, de mare nivel calitativ, a lui Virgil Almășanu, una din reușitele incontestabile ale generației de 40 de ani. De o cultură plastică extinsă dincolo de registrul tradiției noastre românești, de etapele populare și feudale ale căreia știe să se folosească, Virgil Almășanu are curajul de a aborda teme istorice ca pe mari tapiserii cu menirea de a stîrni rezonanțe dinamice, tot atîtea cît și lirico-cromatice, sentimentale. La un nivel mai puțin eroic, de o bravură mai redusă, Ion Nicodim încearcă în peisaj ceva similar. O subtilă tendință decorativă se desprinde din compozițiile lui Pavel Codiță, cam prea adesea repetîndu-se, și fără alte probleme decît ale unui decorativ de calitate superioară, mai adecvat artei monumentale decît celei de șevalet. Ștefan Sevastre a găsit, în ideograma portului popular feminin din regiunile subcarpatice, cu maramă, un element de limbaj parțial, care, spre a fi articulat, are nevoie nu numai de definire morfologică, ci și de flexiune sintactică. Două manifestări extremiste, un op'art-ist, Rusu Mihai, și un creator de colaje alb pe alb, traforate cu acuratețǎ în carton emailat, Ilie Pavel, refăcînd experiența lui Victor Pasmore și pe a lui Lucio Fontana dintr-o epocă revolută, nu angajează tot talentul acestor artiști, după cum nici în poeticele superrealități clamate de uleiurile lui Sabin Bălașa nu se epuizează niște valențe lăuntrice, mult mai bogate, pe cîte știm. Foarte realizată apare în această expoziție Georgeta Năpăruș, care și-a forjat un mod de a spune și personal, și românesc, cu aluzii la un spațiu oniric de factură suprarealistă și cu un narativism funciar, împăcat cu compoziția ca știință, însă. E un drum al ei, care merită apreciat. Doi artiști trecuți de 40 de ani, Eugen Popa și Brăduț Covaliu, dețin panouri unitare prin tendință. Eugen Popa este, ca tehnică, tot la «dripping»; culoarea e stropită direct din recipient, pe pînză, dar figurativismul sau nefigurativismul ei nu mai interesează din moment ce importantă pentru pictor este formula de execuție. (Temele, de altfel, destul de cuminte-decorative: flori roșii, insectă, păsări în peisaj). Este, vădit, o demonstrație de facondă. În Brăduț Covaliu, întrezărim o dată mai mult capacitatea de a împăca necruțătorul cerebralism, aproape de abstract, al științei compoziționale, în chip ingenios măritate cu reprezentarea figurală cea mai logic articulată, totul într-o cromatică nobilă, de extracție populară certă. Dacă Doina Hordovan și Margareta Nemeș, talentatele clujence, ar renunța să dea artei populare românești, din care-și extrag elementele morfologice, doar ținta modestă de a concura în efectul global al sintezei decorative opera lui Georges Braque, sau dacă Gheorghe Șaru n-ar reduce doar la morfologie, la element, experiența pe care i-a oferit-o prezența artei mexicane în biografia lui, ci ar căuta accesul la un sens înalt, ideativ, al imaginilor admirate, cazul lui Covaliu s-ar multiplica.

Sculptura comportă o discuție specială, pe care o promitem, pentru o mai mare arie decît cea prezentă în această expoziție, într-un număr viitor. Aș dori să arăt cum, și aici, unii maeștri joacă rol de precursori ai unor viziuni a spațiului pozitiv, cu capacități energetice, de care profită mai tinerii Iulia Oniță, Paul Vasilescu, Wilhelm Demeter, Victor Roman, Constantin Popovici, Vasile Gorduz, Alexandru Gheorghiță.

Trebuie relevat cum Ovidiu Maitec, mai cu seamă în Poartă (lemn), dar și George Apostu, în Nud (piatră), sparg niște tipare și țintesc spre un viitor, care nu va neglija trecutul artistic național.

DAN GRIGORESCU

Am convingerea că dacă se va gîndi cineva să alcătuiască un album antologic al creațiilor de artă plastică din acest an, expozițiile lunii octombrie îi vor pune la îndemînă un material deosebit de elocvent. De asemenea, pentru cercetătorul creației oricăruia dintre artiștii prezenți în sălile de expoziții în această lună bogată, referirile la momentul pe care-l relevă operele expuse acum vor fi, după cum mi se pare, obligatorii.

La Dalles, de pildă, lucrările de pictură, sculptură, grafică, tapiserie sugerau un moment, definit limpede, al artei noastre contemporane. Pictura lui Aurel Cojan își păstrează, sub aparenta ingenuitate, participarea intelectuală capabilă să distingă esențele din care se clădește o lume a purității și a frumuseții. Cojan redescoperă, cu rafinament, lucrurile lumii din jur, consemnează momente ale vieții obișnuite, restituindu-le sensurile mai profunde. Abstractizarea nu se realizează în direcția reducerii obiectului la semnul elementar, primordial, ci în aceea a relevării ideii cuprinzătoare. Lionello Venturi, vorbind despre rolul simbolului în pictură, sublinia faptul că epoca în care « o idee e sugerată de gest . . . poate fi exact determinată istoricește ». La Aurel Cojan, ideea se exprimă cu mijloace mai lapidare, arta lui — care nu respinge figurativul — se întemeiază pe virtuțile expresive ale culorii și ale liniei. Transparența cromatică e tălmăcirea lucidă a unui miraculos de vis; arta lui Cojan nu e infantilă, nici nu mimează infantilul. Ea descoperă, în viziuni pline de autenticitate, lumea așa cum o văd copiii, dar consemnarea se realizează cu mijloacele unui intelectual. Culorile și ritmurile (mai ales ale celor din guașe și acuarele, unde tonurile cromatice sînt mai pure) dovedesc o surprinzătoare acuitate a sensibilității; artistul nu consemnează, el descoperă lumea aceasta, pe rînd incendiară, străbătută de vîrtejuri, și translucidă, de o mare delicatețe.

Cei care au urmărit evoluția lui Ion Pacea au deslușit un progres ferm, tenace, în sensul simplificării imaginii, al obținerii armoniei cromatice prin complimentaritatea tonurilor mate. De data aceasta, însă, artistul se înfățișează cu o concepție mai limpede asupra funcției formelor. Pacea își așază pictura într-un spațiu nedeterminat, în care numai ritmurile săgetătoare, ascendente ale unor trupuri de păsări sugerează materialitatea acestei lumi. Culoarea e grea, telurică, densă; o anume asprime a materiei picturale dobîndește neașteptate virtuți de a sugera spațiile infinite. Păsările lui Pacea săgetează ceruri metalice sau ceruri nocturne; pictorul a pornit de la aceleași sugestii ale covorului țărănesc, rezolvînd tot mai precis problema transpunerii spațiului real, tridimensional, într-o interpretare bidimensională, așa cum izbutește s-o facă, de mai multe veacuri, anonima țesătoare de scoarțe. La el, orizontul este atît de larg, încît pare că se topește, nevăzut, sub cerurile tăiate de zborul păsărilor.

Alteori, explozii de culoare mistuie, în accente de roșu fierbinte și de alb, întinderile de pămînt dobrogean sau peisajul mediteranean. Ion Pacea se dezvăluie, astfel, din nou ca un temperamental pe care echilibrul compozițional, arhitectura solidă a imaginii nu-l poate disimula.

Bițan încearcă o re-evaluare poetică a materialului prin excelență prozaic. Ziarul și stofa dobîndesc neașteptate vibrații policrome, iar foița de ambalaj se așterne ca o pîclă transparentă, îndulcind contrastele. Colajul nu e cîtuși de puțin o tehnică nouă și, după cîte cred, înnoirile sînt foarte greu previzibile în această direcție. Dar aș spune că nu înnoirea tehnică este cea care interesează în primul rînd; ci lărgirea unui unghi de cuprindere a lumii, dezvăluirea mai elocventă a lumii interioare a artistului. Hîrtia și stofa nu au în ele însele calități lirice, tot așa cum nici culoarea de ulei sau acuarela nu le au. Forța de abstractizare nu provine din folosirea unui material anume, ci din posibilitatea de exprimare a unei idei. De aceea, mi se pare că e mai puțin importantă schimbarea tehnicii pictorului, cît înnoirea viziunii sale. Și, din acest punct de vedere, cred că se poate vorbi despre o constantă poetică a artei lui Bițan, despre o incontestabilă capacitate de investigare a lumii interioare. Fără îndoială (tușurile în manieră Bissière fac dovada), artistul știe să se exprime lapidar; și, din noile modalități pe care le tatonează acum, el va izbuti să realizeze o nouă sinteză care să-l reprezinte integral.

Ceea ce s-ar putea spune și despre picturile Sultanei Maitec. Îmi exprimam, cu alt prilej, îndoiala că actuala modalitate plastică a acestei artiste foarte înzestrate poate oferi prea multe perspective. De la viziunea de proveniență Campigli, Sultana Maitec a evoluat brusc spre o artă de real rafinament al proporțiilor, evocîndu-l adesea pe cel al vechilor noștri aurari, dar și unele opere ale lui Max Ernst, ca Marea și soarele, de pildă. Raporturile între strălucirea de metal moale și caldul ultramarin al mării și al nopții se modifică mereu, păstrîndu-se, însă, mereu într-un echilibru. Experiențele lui Klee de suprapunere a tonurilor sînt mutate într-un alt registru al valorilor cromatice; aurul are cîteodată o puritate de enluminură medievală, alteori izbucnește ca un incendiu solar, întotdeauna rămînînd înlăuntrul unei geometrii strict proporționate. Dar cred că, dincolo de această experiență, evident interesantă și seducătoare, Sultana Maitec nu poate pretinde prea mult de la actuala sa modalitate picturală.

Dintre sculptori, Silvia Radu părea mai aproape de tradițiile figurativului. Și nu mă refer la triplul portret, așezat chiar la intrarea sălii de expoziție, pentru că acesta, parcă, făcea corp aparte. În lucrările mai energic stilizate, în care volumele urmăreau să ritmeze spațiul din jur, reminiscențele unei tradiții clasice erau clare. Legenda lui Manole, comentată în cîteva lucrări, propunea rezolvări geometrice ale sentimentului tragic. Dar artista vădea în aceste geometrii o capacitate de a dezvălui prezența umană; drama omului rămînea elementul primordial, mitul sacrificiului menit să împlinească o creație revenea adesea. Astfel trebuia înțeleasă și imaginea unui Arc de triumf care pornea tot de la tema Meșterului Manole, și aceea a perechii care ieșea la lumină, eliberîndu-se de povara rocilor grele.

Dar, pe cînd la Silvia Radu omul era o prezență puternic articulată, la Peter Iacobi devenea o ființă fragilă, confruntată de tulburătoare întrebări. Un om care năzuiește să

se avînte în zbor, cu toate că aripile îi sînt frînte, un om venind din nu știu ce vechimi în care lemnul se prefăcea în idol ciudat. Drapajele lui Iacobi urcă, asemenea unor stalagmite; totul e, în arta sa, ascensiune, zvîcnire verticală. Tapiseriile dovedesc nu numai fantezie, ci și o înțelegere exactă a materialului și a legilor decorativului. Tapiseriile soților Iacobi sînt o prezență sobră, de un mare rafinament.

La Spiru Săbiescu, piatra păstrează o asprime plină de noblețe, o poezie abruptă. Totemurile sale vin și ele din vechimi, dintr-o civilizație de demult a pietrei pe care sculptorul o redescoperă cu un anume calm, cu o seninătate interioară. Săbiescu e un sculptor al imaginilor simple în care nu gestul impresionează, ci intensitatea reținută.

Valer Chende nu mi s-a părut a avea prea multe puncte de influență Moore, sugerate în unele cronici la expoziție. Îi lipsește acea masivitate a sculpturii aztece, hieratică și grea, ritmurile inversate de plinuri și de goluri, sobrietatea statuarului celtic din care se revendică arta sculptorului englez. Dacă e vorba neapărat de o influență, mi se pare că aceasta trebuie căutată înspre expresionism și înspreWotruba și mai puțin în direcția Moore. Pentru că Val Chende e un artist al sentimentului năvalnic, universul său se încheagă din imagini fierbinți, volumele sînt supuse unor presiuni paroxistice, se modifică necontenit. Personajele lui sînt încleștate într-o luptă cu destinul, desprinse dintr-o mitologie dramatică. Cheile uriașe (pe care, parcă, le sugerează cuplurile sale, contopite într-o dogoritoare îmbrățișare) deschid o lume consumată de flăcări, contorsionată, zbătîndu-se să se elibereze de soarta necruțătoare.

Iliescu-Călinești e un artist pentru care universul domestic, lumea fusului și a suveicii se demonstrează bogată în sensuri. Monumentale, aceste unelte devin un elogiu închinat « omului și armelor sale ». Dar, astfel dilatate, ele comunică și o anume neliniște, vecină cu mirarea celui care a privit pentru întîia dată la microscop o aripă de gîză și a descoperit cît de complicată îi este structura fragilă. În preajma unor asemenea obiecte te simți, însă, ca într-un teritoriu ciudat pe care Iliescu-Călinești a izbutit să-l umanizeze.

Desenele Getei Brătescu, de o admirabilă luciditate, reconstituie cîteva momente ale legendei lui Esop, în care nu anecdota interesează, ci atmosfera aceea de fantastic, de înțelepciune și de burlesc. Artista respinge tentația farsei, pentru ea fabula esopică e un document al unei vechi experiențe umane, ale cărei permanențe ea le sesizează exact. Tapiseriile au același înțeles și — dincolo de bestiarul grotesc din Esop dezlănțuit sau de culoarea violentă a Punguței cu doi bani — dezvăluie un univers încărcat de gînduri.

Ca într-un univers al absurdului, în desenele lui Benedict Gănescu oamenii par alcătuiți din piese mecanice articulate cu grijă. Personajul lui Gănescu a dobîndit o identitate precisă, apariția lui în diverse ipostaze, cu o fizionomie vanitos imobilă, recompune — de fapt — episoadele unui roman picaresc, dureros în fond, pentru că dezvăluie goliciunea acestei ființe mecanice, impasibile. Artistul își condamnă eroul, dar gestului său îi lipsește violența: Benedict Gănescu socotește că e destul să-și surprindă personajul în niște atitudini elocvente pentru ca vidul sufletesc să ni se dezvăluie. Și are dreptate.

★

S-a spus despre Octav Grigorescu (și recenta expoziție confirmă) că e un poet al materiei, că la el forma are o melodie proprie. Graficianul a demonstrat că semnul, condensarea imaginii, ritmul de alburi al hîrtiei pot exprima tot atît de mult ca și succesiunea metaforelor poetice ale versului. Formele se risipesc uneori într-o negură delicat colorată, alteori (ca în ilustrația la Dante) își păstrează conturul ferm, dramatic. Dar există în opera lui Octav Grigorescu o tendință de a redescoperi aerul acelor vremuri în care s-au născut viața, formele primordiale. Poezia sa e învăluitoare, se citește, de data aceasta, dintr-o privire, deși ești îndemnat, ca în fața lucrărilor ceva mai vechi ale artistului, să urmărești, încet, înlănțuirea simbolurilor, rafinat înșiruite. E o muzică învăluitoare, în care ritmurile nu sînt puternic marcate, ci se contopesc într-o armonie unică.

★

Vincențiu Grigorescu e și el un artist pentru care linia și culoarea au rostul să evoce un univers poetic. O natură fantastică, un exotism lipsit de pitoresc sînt evocate mai ales în grafică, unde acordurile cromatice au o calmă iradiere. Translucidă, culoarea e fragedă, își păstrează vibrația luminoasă. E o lume tăcută, în care misterele se împlinesc firesc. Vincențiu Grigorescu se afirmă, astfel, din nou ca un talent cert în acest domeniu atît de complicat, al graficii.

Pictura e mai aspră, asociațiile coloristice sînt mai brusce, dar variațiile pe aceeași temă au, în pofida acestora, o candoare de necontestat. Vincențiu Grigorescu caută să obțină sugestia atmosferei prin folosirea unor tonuri dominante. Și chiar dacă uneori ele nu se abat de la convenții (alb = iarna, galben copt = vara, verde = primăvara), felul în care sînt obținute, prin delicate juxtapuneri, demonstrează un cert cîștig în ceea ce privește tehnica picturală.

O evidentă încercare de a se elibera de amintirea unor influențe, pînă nu de mult dominatoare, face ca unele picturi să comunice o idee mai personală. În această direcție, a dobîndirii unei expresii caracteristice, arta lui Vincențiu Grigorescu are, desigur, șansa de împlinire. Atunci, unele stridențe cromatice, o anume ezitare în sublinierea ideilor, vor dispare, fără îndoială. Premisele există în însăși creația actuală a pictorului.

★

La Kalinderu au expus mai mulți foarte tineri pictori. Unii dintre ei, cu un renume care promite să devină statornic, alții încă insuficient relevați de critică. Desigur, influențele sînt deocamdată vizibile: Delvaux, Magritte, Tanguy se deslușesc cu ușurință. Dar, ceea ce e foarte important, e că tinerii pictori se dovedesc foarte serioși în ceea ce privește meșteșugul, că — în unele cazuri — ei merg spre exprimări personale.

Henry Mavrodin, de pildă, transpune într-o viziune suprarealistă paradoxul eleat « Ahile și broasca țestoasă ». Într-un univers fantastic, Ahile, îngropat în nisip, se frînge, deznădăjduit, de neputința mișcării.

La Șerban Gabrea, exprimarea se sprijină pe materialitatea culorii. O geologie fabuloasă (ca în Semne) în care norii se rup, asemenea unor pînze, Neliniști iscate de freamătul straniu al unor drapaje, o Catedrală roșie, în care culoarea este grea, densă . . .

Barbu Nițescu își concentra însușirile de desenator pentru a evoca un univers, de asemenea fantastic, în care obiectele stau în relații de un perfect absurd în maniera Magritte: un toiag sprijinit de un tapet cu crini, o etichetă cu un scris bizar; un om în negru, care a smuls o plantă, trece pe stradă, în apropiere trec un copil cu un cerc și două doamne, întreaga compoziție stînd sub semnul unui oniric frenetic.

Influența suprarealistă pare a căpăta la Ion Bănulescu rezonanțe mai puțin încrîncenate, arbitrarul se convertește uneori într-o anume jovialitate (ca în Fata cu albine). Dar alteori, tragismul e conținut de subiect (un Crist descărnat împlîntat în fața unui oraș modern) sau de tratare (oamenii de pe o Plajă au, toți, înfățișări de șuruburi, mici piese mecanice, identice una cu alta).

Singurul tablou adus de Gabriel Constantinescu se afla la granița dintre supra-realism și pop-art (în varianta lui sud-americană). Introducînd un element concret (un braț de păpușă fluturînd o năframă), tînărul artist se sprijinea, însă, și pe o cromatică violentă, dar ingenios orchestrată.

Aparentul fauvism al Carolinei Iacob descinde, de fapt, dintr-o viziune folclorică. O grație întrucîtva caligrafiată își păstrează ingenuitatea, un cap de copil pare aureolat de o pălărie imensă pe care se așază fluturii, niște marionete au candoarea lucidă dintr-o poveste a lui Andersen.

La Mihai Olos, evocarea lumilor străvechi se întemeiază pe forța simplificărilor gotice. O culoare gravă, cu structură puternică, un desen aparent naiv, în realitate, însă, de o mare siguranță a conturului, au dat artistului un loc cu totul aparte în expoziție.

Adrian Benea își mărturisea o anume cordialitate coloristică, un simț de miniaturist (ca în casele din Peisaj), dar și o capacitate de dezvăluire a dramaticului: semne străvechi, păstrate în stratul de gheață sînt gata să fie scoase la lumină de strălucirea unui soare mineral.

Și Paula Ribariu (deși mai narativă) recompune o lume a poveștilor, populată de umbre și fantasme, mistuită de grozave incendii. Simbolurile picturii acesteia provin, parcă, dintr-o concepție animistă.

La Mircea Milcovici, simbolurile cuprind idei metafizice mai tragice, Un personaj mai vechi și-a uitat capul în iarbă, un altul e închis, parcă, de un zid metalic; artistul își exprimă Nostalgia rătăcirii, ca în Kafka, sub un cer înalt, contrastînd cu formele telurice care pîndesc în preajmă. Dimpotrivă, Florin Ciubotaru descoperă virtuțile muzicale ale culorii stinse, ale versului șoptit. Ființe himerice, ușoare, plutesc în pictura sa, ritmînd culori calme și fragede. Armoniile cromatice, de data aceasta mai viguroase (amintind, poate, uneori pe Kandinsky) sînt evocate de Horia Bernea pentru a sugera o lume fantastică, în care culorile, dezlănțuite (roșu și verde, și negru aspru și galben intens și portocaliu), freamătă necontenit. Savante acorduri, închise în geometrii și în simplificări aspre, ca în pictura etruscă, la Ion Stendl. Într-o Legendă, Phaeton se prăbușește (asemenea lui Icar al lui Bruegel, care despica văzduhul fără ca cineva să pară că a observat tragedia), și numai freamătul unei perdele comentează împrejurarea. La Marin Gherasim, arheologii stranii, straturi geologice, « lupte cu morile de vînt », în culori violente, ca la mexicani, dezvăluie un temperament puternic, o ideație bogată.

Desigur, s-au putut vedea destule lucrări în care rațiunea unei construcții sau a alteia nu era clară; dar, mai presus de toate, o căutare neliniștită a unei exprimări elocvente a gîndurilor dădea un cert sentiment de încredere în arta acestor tineri.

★

Înaintea expoziției colective, la Kalinderu a expus Reinhardt Schuster. Din păcate, creația tînărului pictor nu s-a bucurat de atenția cuvenită din partea criticii. Deși ezita între modalități diferite, Schuster a demonstrat o autentică putere de a exprima o lume interioară bogată în nuanțe, o siguranță incontestabilă a mijloacelor coloristice. Un artist adevărat, impresionant în modestia lui.

VASILE DRĂGUȚ

După o întrerupere de cîteva decenii, Ateneul — acest vechi han al picturii, cum îl numise cîndva Tudor Arghezi — şi-a redeschis porţile, pentru a găzdui o expoziţie colectivă reînnodînd astfel o tradiţie cu glorioase antecedente. Grupul celor şase expozanţi — Lucia Bălăcescu Demetriade, Catul Bogdan, Micaela Eleutheriade, Eugen Gâscă, Ion Musceleanu, Margareta Sterian — s-a prezentat pentru prima oară în această formaţie, care ar putea să pară arbitrară dacă anume confluenţe subterane, specifice generaţiilor apropiate, nu ar chezăşui existenţa unui fond spiritual omogen, dincolo de aparenta disparitate a lucrărilor expuse.

De fapt, chiar dacă tablourile selecţionate nu au fost întotdeauna îndeajuns de reprezentative în raport cu opera cunoscută a fiecărui artist, expoziţia a avut meritul de a face sesizabile cîteva dintre caracteristicile unei generaţii despre care se ştie încă prea puţin.

Vizitatorului grăbit, obişnuit cu modificările spectaculare de expresie plastică din expoziţiile ultimului timp, s-ar putea ca manifestarea în discuţie să-i fi părut monotonă şi desuetă, lipsită de temeritate, de formulări inovatoare. O analiză atentă descoperă, însă, o dată mai mult, existenţa unor personalităţi artistice robuste, deplin individualizate în cadrul unor preocupări în care interesul pentru calitatea expresiei se asociază unor adînci şi nedisimulate solicitări afective. Expoziţia de la Ateneu a fost, aşadar, în pofida unei organizări cu aparenţă de pripeală, un prilej binevenit pentru considerări retrospective, atît pentru buna înţelegere a unor artişti cu vechi state de serviciu, cît şi pentru conturarea unui moment reprezentativ din istoria picturii autohtone.

Lucia Bălăcescu Demetriade, cu o suită de zece lucrări realizate în anii 1948—1967, şi-a propus, se pare, să ofere un rezumat al experienţelor consumate înlăuntrul unui stil deplin cristalizat. Obişnuită să analizeze realitatea înconjurătoare cu ascuţimi de bisturiu — să nu uităm că artista s-a îndeletnicit lungă vreme şi cu critica de artă — Lucia Bălăcescu Demetriade este în acelaşi timp atrasă de notaţiile spontane în care sprinteneala desenului este servită de o cromatică savuroasă. Imagini dobrogene sau fantezii de interior, lucrările expuse se înscriu în lungul dialog dintre artistă şi lumea înconjurătoare, dialog în care nu este dificil să recunoaştem modulări şi expresii din pictura franceză, în ipostaza ei modern graţioasă şi scînteietoare.

Dimpotrivă, Catul Bogdan este un liric, un pictor la care realitatea este un mod de descoperire a mişcărilor interioare, o condiţie a reveriei estetice. În portrete, dar mai ales în peisaje (Peisaj urban, Case vechi, Peisaj din Timişoara), Catul Bogdan condensează într-o cromatică cu acorduri calme, de o subtilă tandreţe, inefabilul fior al uimirilor, întotdeauna tinere, prilejuite de întîlnirile cu lumea. De o discretă melodicitate, întotdeauna nobilă şi reţinută, pictura lui Catul Bogdan reclamă un popas mai îndelungat, o expoziţie retrospectivă selecţionată cu grijă, pentru a defini în deplina ei originalitate prezenţa unuia dintre cei mai remarcabili artişti contemporani.

Cu Micaela Eleutheriade pătrundem într-un univers mai bine cunoscut, expoziţiile sale ca şi densa participare la manifestările colective asigurînd un contact continuu şi aprofundat cu publicul. Înzestrată cu o remarcabilă putere de muncă, cu un aparat receptiv de o mereu proaspătă sensibilitate, Micaela Eleutheriade s-a impus de timpuriu în mişcarea artistică românească, lucrările sale intrînd în patrimoniul stabil al muzeelor şi colecţiilor particulare. Păstrînd un anume sens al naivităţii cristaline, dar elaborîndu-şi cu grijă compoziţiile şi materia picturală, ea a ştiut să rămînă fidelă unui program propriu de creaţie, să-şi făurească adică un stil de neconfundat. Lucrările prezentate în expoziţia de la Ateneu, în tehnici şi de inspiraţii variate (În pădurea fermecată, Tătăroaice, Promenadă la Sozopol etc.), nu fac decît să continue un fir evolutiv cunoscut, acreditînd convingerea că personalităţile artistice autentice se definesc nu prin diversitate proteică, ci prin capacitate de autoşlefuire.

O adevărată surpriză a expoziţiei, prin descoperirea unui capitol necunoscut, deşi de statornică preocupare, a constituit-o selecţia de tablouri ale pictorului Eugen Gâscă. Cunoscut mai ales prin lucrările de evocare a satului transilvănean, ca şi prin compoziţii istorice de o prestigioasă robusteţe, Eugen Gâscă se dovedeşte a fi fost preocupat cu constanţă de sondările lăuntrice în cadrul unei viziuni plastice de îndepărtată inspiraţie expresionistă. Compoziţiile sale, unele intitulate în mod programatic «ritm», sînt în fond transpunerea în linie şi culoare a unor mişcări sufleteşti fundamentale, a unor permanente raporturi dintre om şi viaţă. O sobrietate cromatică extremă, un desen sintetic, dar mai ales un sens adînc al lirismului filozofic, iată ce caracterizează în mod ideal actuala şi mai vechea fază a picturii lui Eugen Gâscă. Prin ea, pictura românească se îmbogăţeşte cu o dimensiune nouă, cu un sens în care recunoaştem acelaşi filon din care s-a hrănit cu autoritară suveranitate şi poezia lui Lucian Blaga.

De o caldă plenitudine lirică, pictura lui Ion Musceleanu s-a împlinit în timp cu discreţie şi modestie, mereu consecventă cu sine, mereu modulată în armonii cu rezonanţe adînci. Pornind de la o decantată moştenire impresionistă, artistul a ştiut să-şi găsească cele mai potrivite mijloace de expresie, pentru a comunica ceva din dialogurile sale cu lumina şi culoarea, ceva din poemul său liric rostit întotdeauna cu gura închisă, sub semnul unor bucurii niciodată tăinuite, dar temperate şi fără exuberanţe demonstrative. Există, tocmai de aceea, în pictura lui Ion Musceleanu un nobil echilibru, un permanent bun gust al rostirii plastice care defineşte nu numai o operă, dar, deopotrivă, un artist. În peisaje ca şi în naturi moarte, în portrete de asemenea, Ion Musceleanu este păstrătorul unei tradiţii de bună pictură românească, din acea ramură cu bogate eflorescenţe, împlinite prin operele lui Nicolae Dărăscu, J. Al. Steriadi, Lucian Grigorescu. Din nou problema unei expoziţii retrospective mi se pare de acută actualitate, convins că printr-o asemenea iniţiativă se va dărui artei româneşti dovada unei conştiinţe artistice de elevată valoare.

Selecţia de tablouri semnate de Margareta Sterian adaugă expoziţiei în discuţie o notă particulară, fiind alcătuită din transpunerea — în forme nonfigurative — a unor stări sufleteşti particulare sau a unor impresii intelectuale prelungite. Simple notaţii în aparenţă, lucrările expuse sînt, totuşi, rodul unor elaborări metodice, în care se descifrează o îndelungă experienţă de artist. Obişnuiţi cu incursiunile sale în peisaj sau cu evocările de basm, domenii în care credem că a reuşit să-şi definească un stil, lucrările prezentate, nu lipsite de interes, mi se par mai puţin motivate artistic şi regretăm că artista nu s-a înfăţişat într-o suită cu adevărat semnificativă.

Organizată poate cam în grabă, expoziţia de la Ateneu nu a fost întrutotul reprezentativă pentru niciunul dintre artiştii expozanţi. Şi totuşi ne bucurăm să salutăm în ea reînnodarea unei preţioase tradiţii din viaţa artistică bucureşteană şi — mai ales — mesajul unor personalităţi de incontestabilă valoare. Credem că este de datoria Uniunii Artiştilor Plastici să programeze o suită de expoziţii retrospective pentru mai buna cunoaştere a unor artişti de prestigiu pe lîngă a căror operă se trece încă cu vinovată uşurinţă.

M O M E N T   P L A S T I C   1 9 6 7

1 | 3
2 | 4

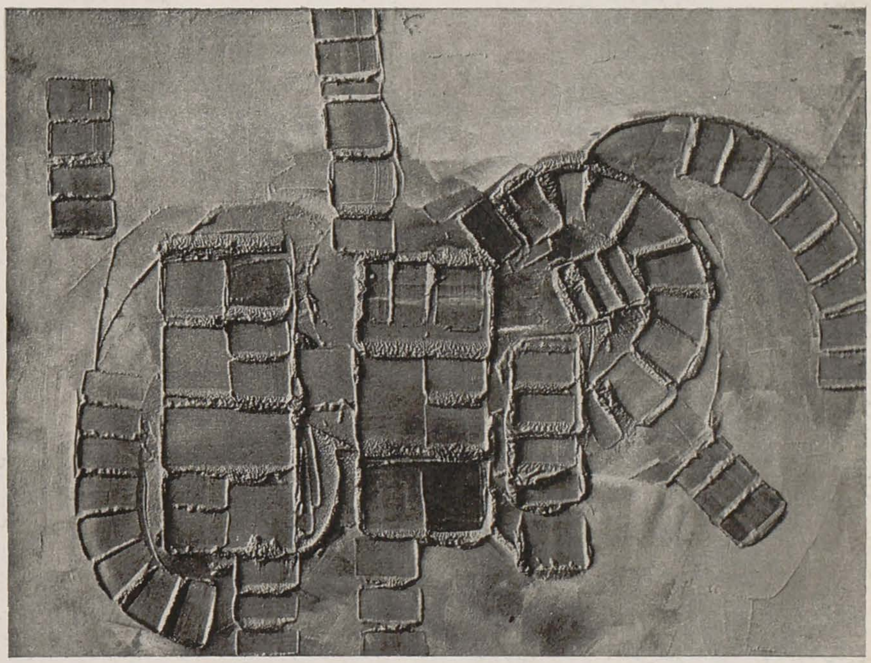
1. EUGEN GÂSCĂ: Oamenii pămîntului — ulei
2. ION MUSCELEANU: Portret de fată — ulei
3. OCTAV GRIGORESCU: Aburi — acuarelă și tuș
4. MICAELA ELEUTHERIADE: Pomul vieții — ulei pe plexiglas

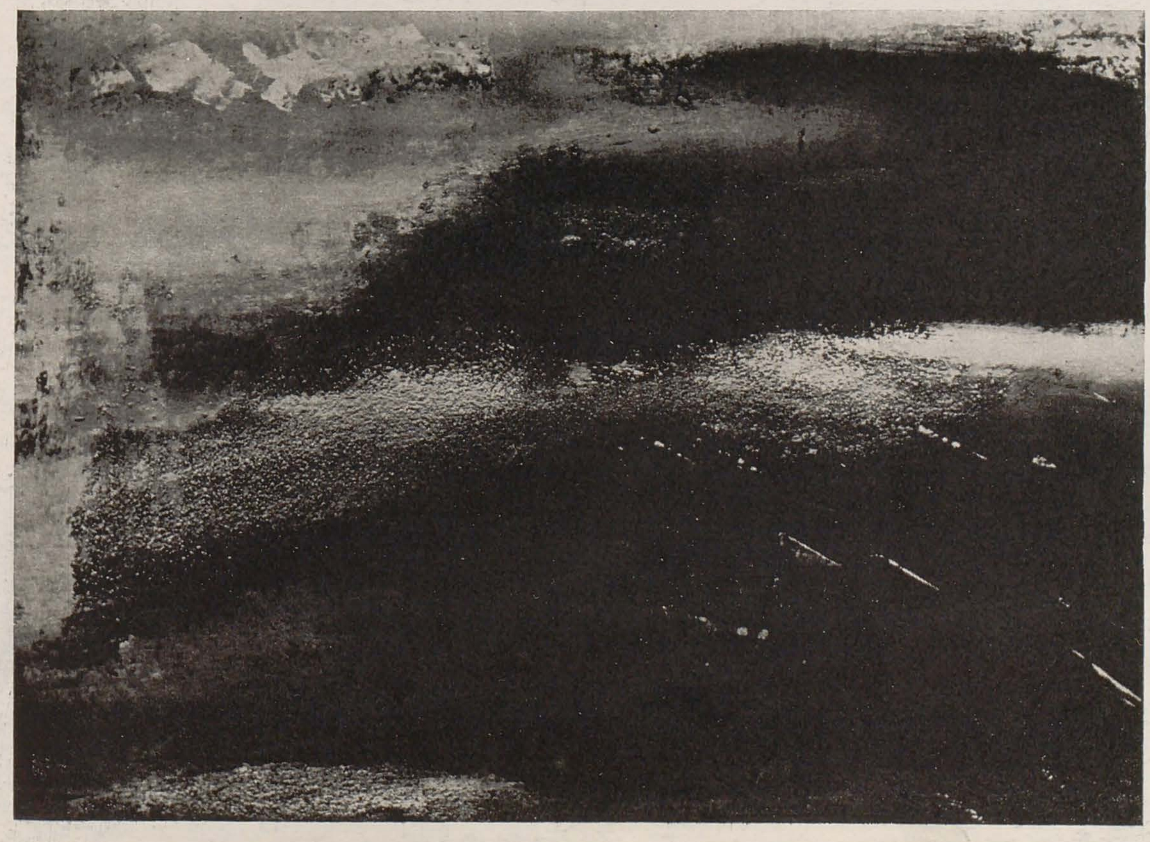
5 | 6
7

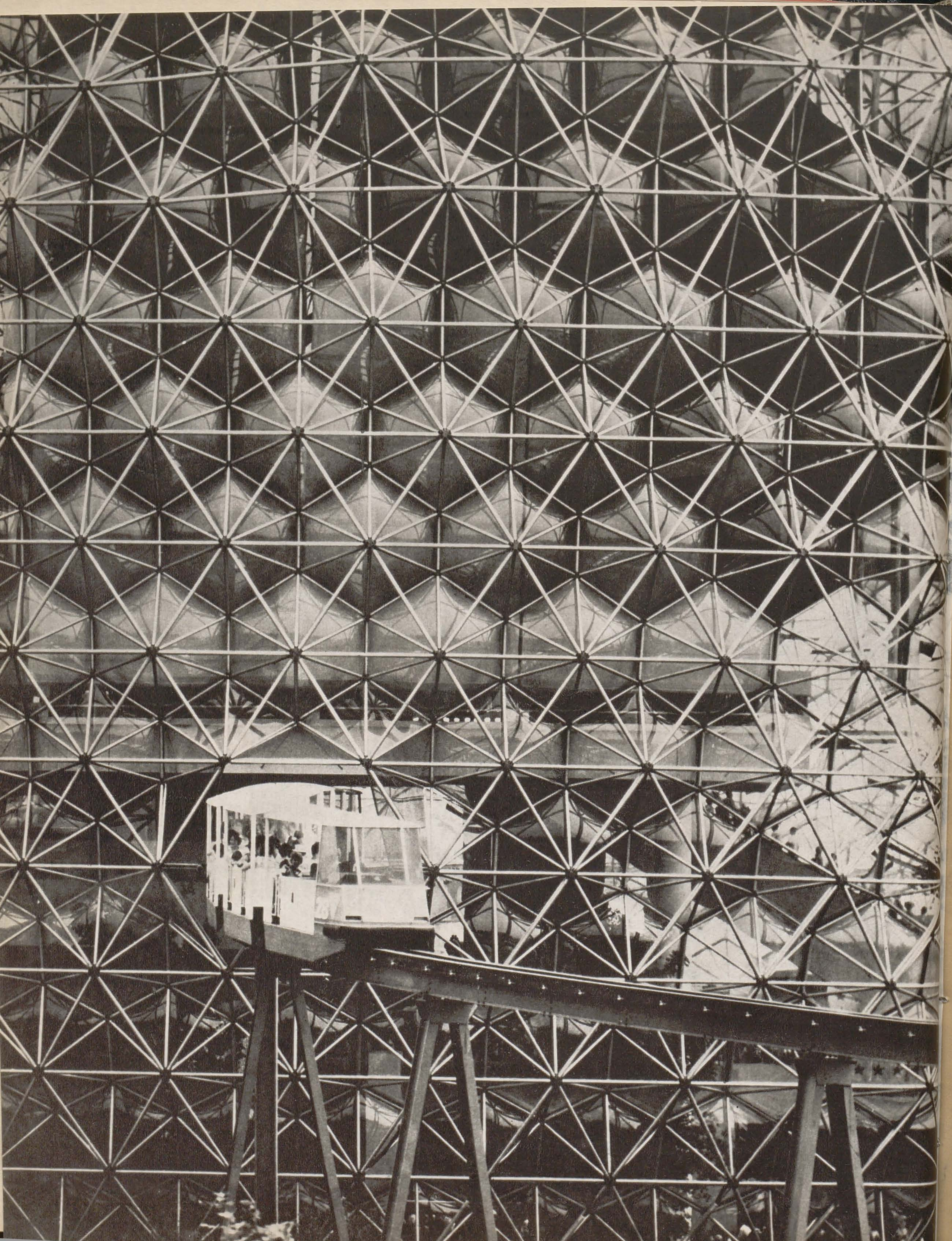
5. LUCIA BĂLĂCESCU DEMETRIADE: Odihnă în fotel — pînză lipită pe carton

6. VINCENŢIU GRIGORESCU: Civilizaţii suprapuse — ulei

7. MARGARETA STERIAN: Insula — ulei







MONTRÉAL CANADA

expo67

EXPOZIŢIA UNIVERSALA 1967

Canada a găzduit, la Montreal, din aprilie pînă în octombrie, (în acelaşi an, Confederaţia Canadiană şi-a sărbătorit centenarul), Expoziţia universală 1967, semnificativ intitulată Pămîntul oamenilor.

În acest scop au fost întreprinse mari lucrări: o insulă mică a fost metamorfozată într-una mare, iar alta construită în întregime. Astfel, în mijlocul fluviului Saint Laurent au apărut La Cité du Hâvre, Insula Sainte Hélène şi Insula Notre Dame. În acest spaţiu s-au ridicat pavilioanele tematice, pavilioanele naţionale şi un uriaş centru recreativ — La Ronde. Ideea directoare a expoziţiei a fost tratată într-un complex de pavilioane tematice cu titlurile: Geniul creator al omului, Omul în cetate, Omul întreabă universul, Omul care produce, Omul şi agricultura. În acelaşi spirit au fost organizate şi cele 70 de pavilioane naţionale.

Văzute din afară, pavilioanele apăreau ca un conglomerat de stiluri; cele mai noi formule arhitecturale şi tehnici de construcţii se întîlneau cu formele unor arhitecturi tradiţionale. Pavilionul francez era conceput într-o formă dinamică, cu şase nivele, şi o terasă pe acoperiş, unde am băut un excelent « expreso » în zgomotul sculpturilor cinetice ale lui Tinguely « atacînd » formele hipertrofiate semnate Niki de Saint-Phalle. O remarcabilă expoziţie de artă, o expunere clară a realizărilor ştiinţei şi tehnicii, o antologie a cinematografului se înscriau cu farmec într-un întreg echilibrat. În acest pavilion am găsit nume româneşti la loc de cinste: Eugen Ionescu şi Alexandru Istrati.

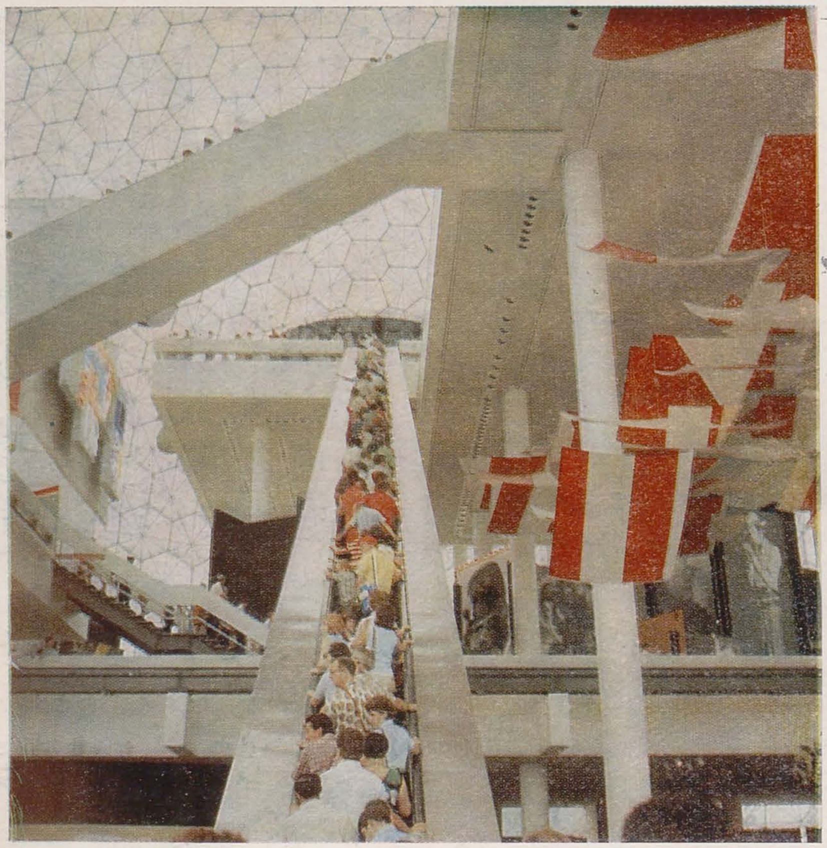
Printre cele mai mari, pavilionul Cehoslovaciei şi-a cîştigat reputaţia şi ca unul din cele mai interesante, datorită spectaculoasei prezentări a istoriei artei naţionale şi a industriei. Rafinata expunere a cristalelor de Boemia, magia poetică a păpuşilor lui Trnka, arhitectura şi decoraţia interioară atrăgeau lungi şiruri de vizitatori. Aşezat pe malul fluviului şi acoperind o suprafaţă de 18.000 m.p., pavilionul U.R.S.S. era consacrat realizărilor popoarelor sovietice, ilustrînd ideea « totul în numele Omului şi pentru Om. » O sferă geodezică transparentă, de 80 m diametru, cu cea mai lungă scară rulantă din lume, cu suprafeţe imense de op-art, cu omagii aduse marilor stele ale Hollywood-ului şi explorărilor spaţiale, era pavilionul Statelor Unite. De dimensiuni mai modeste, dar fabulos prin valoarea operelor de artă, pavilionul Mexicului ne-a prilejuit o întîlnire emoţionantă cu civilizaţia Maya. Intrarea şoc din pavilionul britanic pe un trotuar rulant te ducea într-o grotă unde în sunete şi imagini parcurgeai istoria Angliei. Un pavilion din care nu lipseau umorul şi autoironia. Un grup de sculpturi, printre care un Pomodoro strălucitor în soare, aşezate pe acoperişul înclinat al pavilionului italian aducea o modalitate originală de înscriere a sculpturii în arhitectură. Poezia, moravurile şi progresul sînt aspectele pe care Italia a ales să le dezvolte din tema « Terre des hommes ». Cel mai mare pavilion naţional era pavilionul Canadei, dominat de o imensă piramidă răsturnată purtînd numele de Katimavik, ceea ce în limba eschimosă înseamnă loc de întîlnire. Într-un ghid al expoziţiei se spunea, pe bună dreptate, că dacă ai fi constrîns să vizitezi un singur pavilion, alegerea ar fi trebuit să cadă asupra acestuia. Instructiv, amuzant şi plin de fantezie, nu neglija nici un aspect al omului şi al lumii lui. Pe lîngă pavilionul naţional, ţara gazdă era prezentă şi prin ansamblul de pavilioane al provinciilor. De pildă, o construcţie din sticlă ridicată pe apă reprezenta Québec-ul. Provinciile de vest şi-au îmbrăcat pavilionul în materiale naturale, evocînd aspectul geografic al fiecăreia.

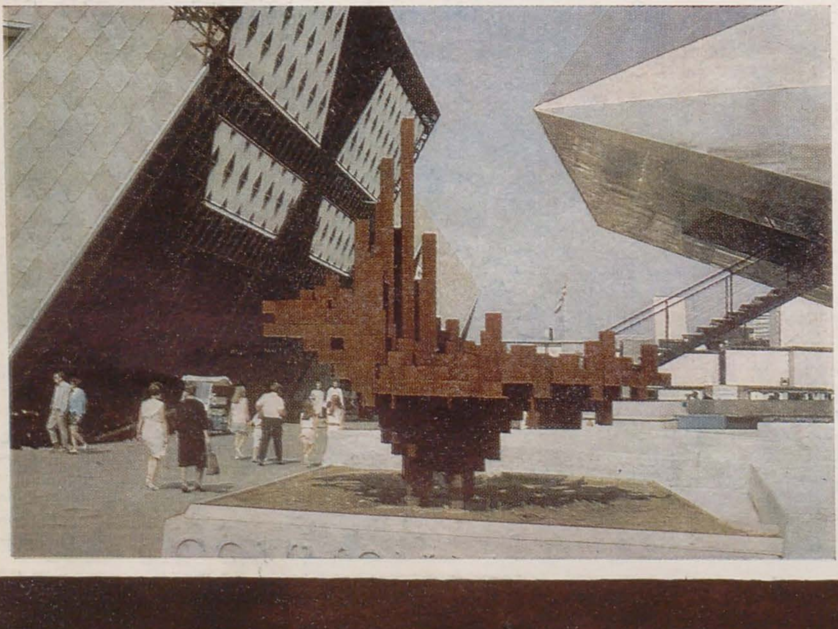
Opera de artă, a cărei pondere în expoziţie a fost foarte însemnată, era prezentă la fiecare pas. În faţa pavilionului Elveţiei, un grup Giacometti; lîngă pavilionul Ţărilor scandinave, un labirint vegetal cu sculpturi; în piaţa internaţională a nichelului, un monumental stabil al lui Calder; în faţa pavilionului Marii Britanii un Henry Moore şi, la intrarea în restaurantul francez, o tapiserie Miró. De altfel, în afară de faptul că era integrată în întregul sistem al pavilioanelor, arta a făcut obiectul unei expoziţii internaţionale, admirabilă selecţie din arta universală, cuprinzînd 188 de opere aduse din toată lumea şi grupate în temele: Omul, Omul şi munca, Omul şi jocul, Omul şi dragostea, Omul şi natura, Omul în oraş, Omul şi conflictele lui, Omul şi idealul, Omul vizionar şi Omul şi infinitul.

O altă expoziţie internaţională de artă, în aer liber de data aceasta, grupa în parcul Hélène de Champlain operele unor iluştri sculptori contemporani: Brâncuşi, Calder, Giacometti, Hajdu, Laurens, Lardera, Moore, Rodin, Zadkine şi alţii.

Acum cînd expoziţia s-a închis şi liniştea a luat locul forfotei celor 300.000 de oameni care intrau zilnic, ne socotim privilegiaţi că am reuşit să prindem cîteva imagini din acest spectacol fabulos.

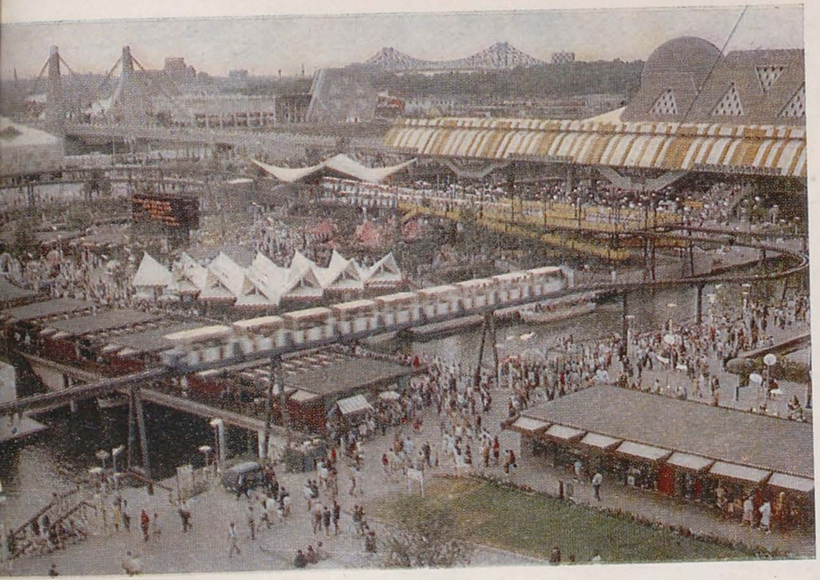
FLORIN şi
MARIANA DRAGU

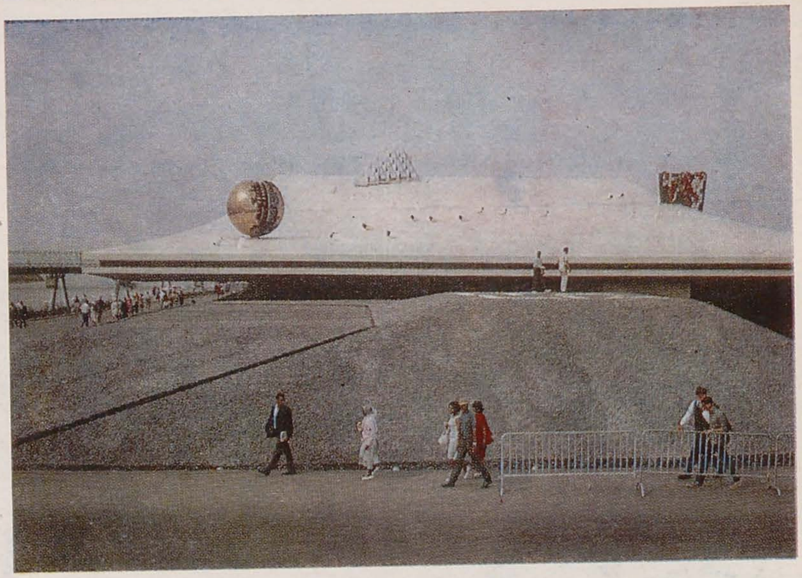




1. Aspect din interiorul pavilionului Statelor Unite. 2. Aspect din expoziție. 3. Pavilionul național al Canadei. 4. Vedere nocturnă, în dreapta stabilul lui Calder. 5. Pavilionul Statelor Unite. 6. Aspect general. 7. Pavilionul Mexicului. 8. Pavilionul Italiei 9. Pavilionul britanic, în primul plan sculptură de Henry Moore.

EXPOZIŢIA UNIVERSALĂ 1967



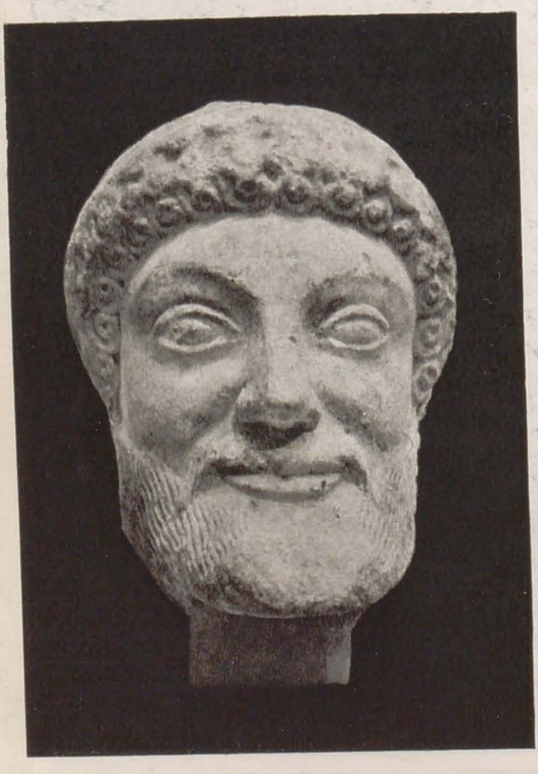


EXPOZIŢIA UNIVERSALĂ 1967

XPOZIŢIA INTERNAŢIONALĂ DE ARTE FRUMOASE

Personaj feminin, perioada pre-khmeră, Cambodgia, sec. VI—VII (Muzeul Guimet, Paris)
Cap de bărbat — marmură, Grecia, sec. VI î.e.n. (Luvru, Paris)
Siva şi Parvati — bronz, începutul perioadei Chola, India, sec. X (Muzeul din Cleveland)
Mască nimba, cultura Baga, sec. XIX, Guineea (Institutul de Artă din Chicago)
Amenemhat — ankh, către 1800 î.e.n., Egipt (Luvru, Paris)

1 | 3 | 5
2 | 4 |



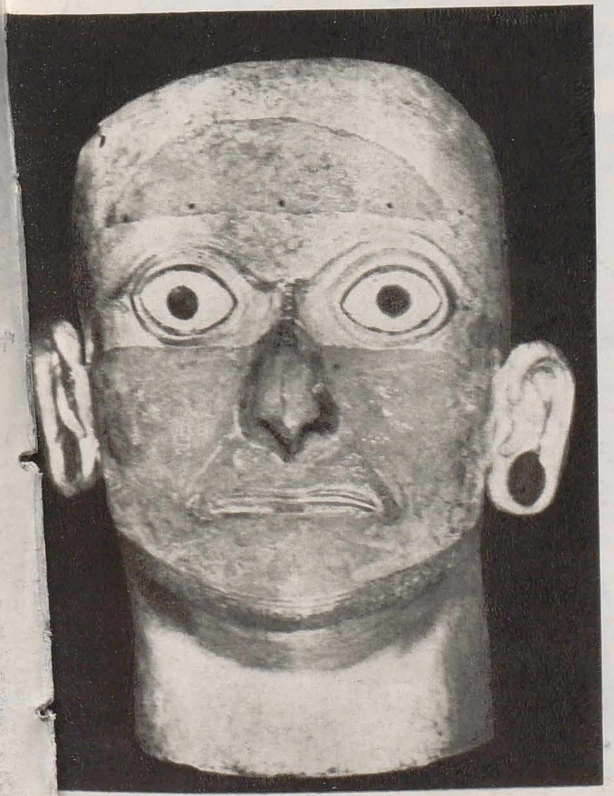
«Aceste opere reflectă tradiţii atît de deosebite încît adesea ele par să se opună, dar toate au fost generate de aceeaşi dorinţă de frumos şi de adevăr şi propun aceeaşi armonie...»

ROBERT ELIE

(din prefaţa catalogului)

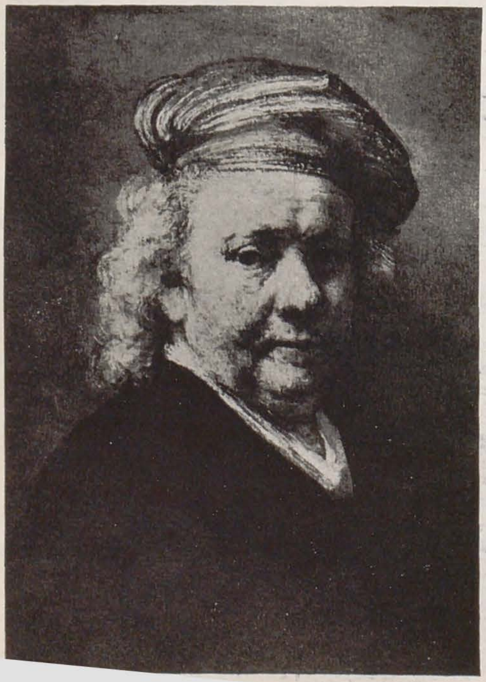
6 | 8
7

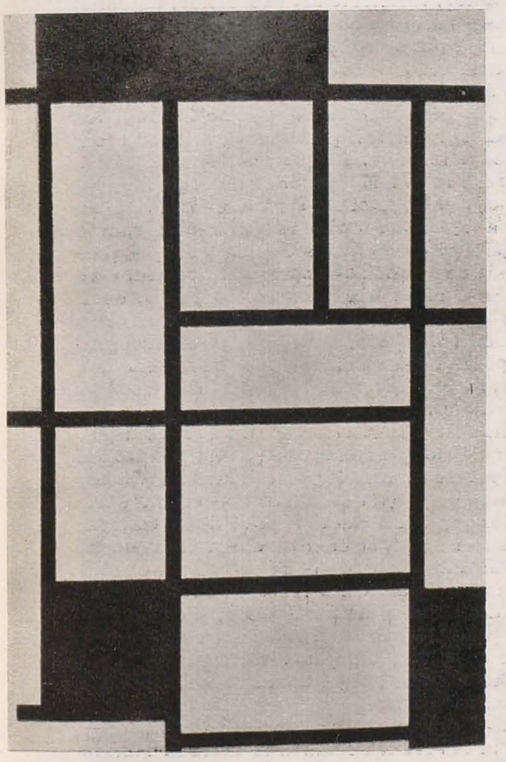
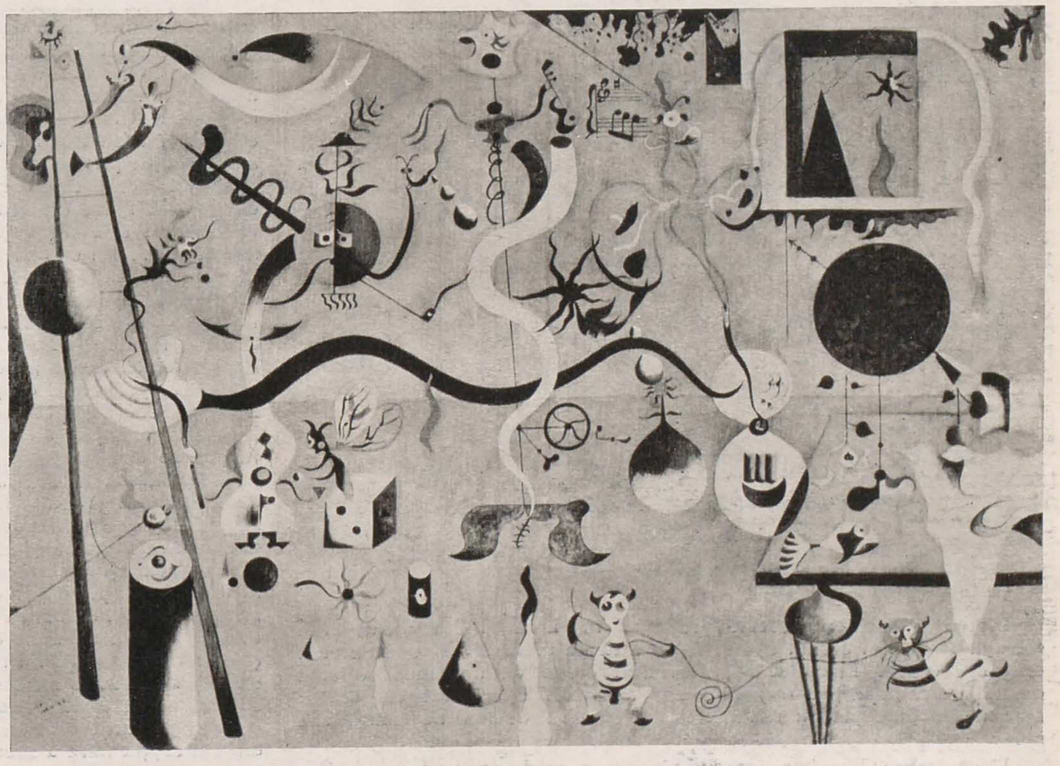
6. Quetzalcoatl, divinitate precolombiană (coloană aparţinînd templului Zeiţei Venus, pavilionul Mexic)
7. Mască a morţii din Piramida lunii — aur, cultura Mochica, Peru, sec. III—VIII (Linden Museum, Stuttgart)
8. **JAN VAN EYCK:** Margareta van Eyck — ulei (Muzeul Comunal Groenings, Bruges)

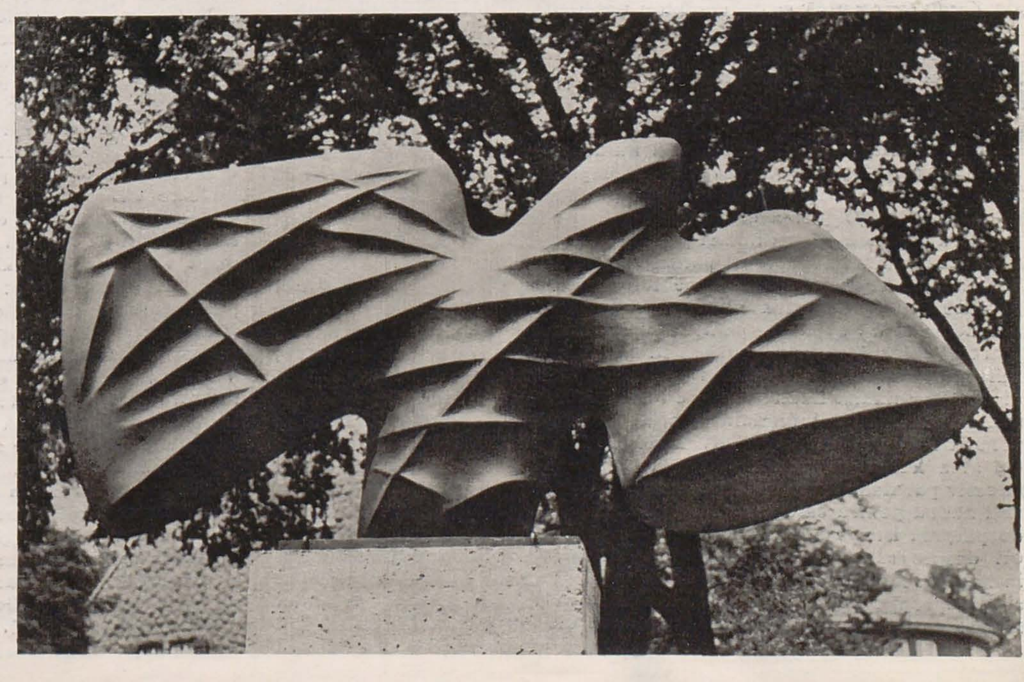


1. EL GRECO: Cap de sfînt — ulei (col. William van Horne, Montreal)
2. REMBRANDT: Autoportret — ulei (Mauritshuis, Haga)
3. Ofranda inimii — tapiserie, Arras, sec. XV (Muzeul Cluny, Paris)
4. HENRI MATISSE: Dansul capucinilor — ulei (Muzeul Puşkin, Moscova)
5. PAUL KLEE: Aroganţă — ulei şi guaşă (Fundaţia Paul Klee, Berna)
6. PIET MONDRIAN: Compoziţie în albastru, galben şi roşu — ulei (Gemeentemuseum, Haga)
7. ALBERTO GIACOMETTI: Femeie în picioare — bronz (Gal. Beyeler, Basel)
8. HENRI ROUSSEAU: Războiul — ulei (Luvru, Paris)
9. JOAN MIRO: Carnavalul arlechinului — ulei (Buffalo, New-York)
10. ETIENNE HAJDU: Uranus II — bronz (Gal. Knoedler, Paris)

1	3		5	8
2	4		6	9
			7	10





BAUDELAIRE SAU „CORESPONDENȚA" CU FARMECUL

ION CARAION

Pierre Courthion observă, rafinat, în L'art Indépendent, că: « După 1905, noi cerem operei de artă să ne uluiască. E o sănătoasă exigență căreia Baudelaire (n. n. n-ai crede că au trecut o sută de ani de la moartea lui) i-a fost, altădată, apărătorul cel dintîi. Dar acest gust pentru noutate nu trebuie să devină la rîndul său nărav. »

Dacă despre Caragiale și teatrul absurdului ori despre același I. L. Caragiale și Kafka se poate scrie ori s-a și scris cu noimă, cu virtuozitate și nu neapărat speculativ, și nu neapărat letrist, apoi cu atît mai puțin ar mira asociațiile de planuri inspirate de personalitatea așa de complexă, de complex elastică și de complex nefericită a lui Baudelaire, sub a cărui paternitate piuie încă stăruitor de puternic înșiși contemporanii noștri cei mai original « furioși », după cum de asemenea s-au astrucat o! destui corifei a nenumărate curente, orientări și direcții literare de la simbolism încoace.

Și nu numai pentru că el însuși, uneori, desena (asta au mai făcut-o cu diletantism ori cu talent și alți numeroși poeți de pe un meridian sau altul al geografiei, al timpului, al capriciilor); nu numai pentru că i-a descoperit sensibilității estetice pe Daumier, pe Delacroix, pe Constantin Guys (ori a creat pentru ei o sensibilitate de atare soi și un cifru emoțional); nu numai pentru că și-a intitulat el însuși unul din ciclurile volumului Tablouri pariziene (iar Thibaudet, asta din conservatorism, interpret reticent la aventurile de ordin verbal și conținuitistic, socoate că « aproape toate poemele » sale ar fi putut fi perfect adunate sub acest titlu . . .); nici pentru că abundă în « florile » lui portretele, mai ales cele de femei — profiluri cu un întreg trusou de artificii, eschive, miresme, indolențe și travestiri (Gotthard Jedlicka socoate că în secolul al XIX-lea numai Lautrec — și cu Baudelaire — au realizat « profundul sens al machiajului feminin », atîta doar că la Toulouse-Lautrec e vorba de o vervă a dezordinei, multe din personajele sale părînd grizate ori abia trezite din narcoză, pe cînd la Baudelaire, un nu mai puțin excesiv parizian, e vorba de o vervă a rigorii, de un parfum al pietrei); nici numai pentru că a scris Farurile (admirabil scurt și zguduitor tratat de parțială istorie a artelor, ori despre Expoziția Universală din 1855, ori despre saloanele de pictură a vremii; ci pentru extraordinarul instinct decorativ și sculptural ce frapează și emană la el de la început și din aproape fiecare poem, concentrînd în culorile muzicii cuvîntului seducții olfactive, intuiții tactile, bănuieli onirice și ilustrînd ca nimeni altul — înaintea multor pleiade orgolioase de urmași — semnificația aplicată a « corespondențelor » ce inaugurau și aveau să fundamenteze o modernă estetică a artelor; pentru disponibilitatea indiscutabilă, și manifestă, și constructurală față de pictură, disponibilitate cu care transferă într-un « decor de piatră și carne », într-o arhitectură de solemne tragisme și de ecouri, în statui și pînze ideile atinse de cuvintele lui — pentru aceste, considerăm, elementare molecule de osmoze și semnificație, pe de o parte, și pentru teribilul apetit de a comenta și intui cu atari daruri (însă cu ce lucid instrumentar analitic!), pe de altă parte, pentru asta nu e deloc inexplicabil că teoreticienii artelor plastice, dimpreună cu specialiștii și savanții uneia sau alteia dintre disciplinele aderente, îl citează și-l vor tot cita pe Baudelaire în tratatele lor competent severe, trimit și vor tot trimite la el.

Dacă pentru tine — trecător și om — banchetul artei, sărbătoarea creației e, să spunem, clipa întîlnirii tale cu deplinul înțeles al său, peste care, stricîndu-l, n-au treierat încă nici copite, nici coarne și nici rîturi, apoi chiar că în principiu ziua artei poate fi în fiecare dimineață. De aceea nu atît ca un prilej neapărat calendaristic și nu ca banal pretext comemorativ se nasc — pe marginea alianței cu plastica a poeziei baudelairiene — semnele stenogramei acesteia, care totuși coincid cu centenarul morții poetului. Cea mai frumoasă celebrare cere simplitate. « Destinul fermecat îți urmează fustele ca un cîine » — îi vorbise Baudelaire frumuseții în sine, conturată cu majusculă.

Dar peste toată pletora orgoliilor, furunculelor, pacostelor, puțeniei, oțetului și abjecțiilor vieții; peste toate deliciile și metehnele ei altitudinale, amestecîndu-le păstos, fără pic de reticență (« Știu că durerea-i singura noblețe » — își mărturisise lui), Baudelaire a așezat o măreție, a inventat un sentiment curios al distanțelor calde, un sieși, un « limbaj al florilor și al lucrurilor mute », instaurînd « nesfîrșitele legănări ale odihnei înaromate ». Pe urmă s-a retras, prizonier grotescului din adîncu-i, să privească « noroioasa măreție, mîrșăvia sublimă ». Sartre crede că « el a fost o experiență în vas închis, ceva de soiul homunculului din Faust (partea a II-a), și circumstanțele cvasi-abstracte ale experienței sale au îngăduit a mărturisi cu o inegalabilă strălucire adevărul acesta: că libera alegere pe care omul o operează asupră-și se identifică în chip absolut cu ceea ce se cheamă soarta sa ». Sartre, care nu e poet, se complace aici într-o mai severă postură cu poeții, decît în alte ocazii cu filozofii, pe care — poate că în dezavantajul celor dintîi — îi înțelege mai mult decît l-a înțeles, indulgent, pe Baudelaire. Pe Baudelaire care a procurat poeziei (cu cîte zeci și zeci de ani înaintea brutalelor probatorii despre el?) acele cerebrale dislocări din tradiționalul tralala și din cîntec (devenise fatalitate cîntecul!), a scos-o din leagănele amăgirii de sine, dîndu-i circumvoluțiuni în loc de tobe, în loc de declamație, inoculîndu-i o problematică și molipsind-o de nobila maladie, incurabilă apoi pentru un veac și poate pentru mai multe, de a nu mai putea — fără inteligență și fără cultură — exista decît anost, deși poezia e altceva desigur decît inteligență și decît cultură, dar nu neinteligență și nu incultură; și apoi cum să uităm că avalanșa de complexități în care ea s-a văzut implicată de către psihologia omului modern o obligă de atunci, și mai ales de acum încolo, să răspundă la atît de diverse, de numeroase, de subtile și de paradoxale, și de contradictorii trebuințe, încît e și oportun să te întrebi ce nu este poezia, și ce nu poate și ce nu trebuie ea să fie, cînd cu toate facultățile sale existența cotidiană o reclamă pretutindeni, după conectarea sa de către Baudelaire la toată rețeaua intelectului?

« Majoritatea erorilor relative la frumos se nasc — va scrie el — din concepția falsă a secolului al XVIII-lea relativă la morală. Natura fusese luată pe vremea aceea drept bază, izvorul și prototipul a tot binele și a tot frumosul cu putință. Negarea păcatului originar era cît pe-aci să fie orbirea generală a acelei epoci. Dacă totuși consimțim a ne referi pur și simplu la un fapt vizibil, la experiența tuturor veacurilor și la Gazeta Tribunalelor, vom vedea că natura nu ne-nvață nimic, sau aproape nimic, că adică ea constrînge omul să doarmă, să bea și să se asigure, de bine de rău, împotriva vrăjmășiilor atmosferice. Tot ea este aceea care-mpinge omul să-și ucidă aproapele, să-l mănînce, să-l sechestreze, să-l supună supliciilor; căci de îndată ce ieșim din ordinea necesităților și a nevoilor spre a pătrunde într-aceea a luxului și a plăcerilor, vedem că natura nu poate povățui decît crima. Această infailibilă natură e aceea care a creat paricidul și antropofagia, și mii de alte mîrșăvii pe care din pudoare și delicatețe ne simțim împiedicați a le numi. Filozofia (vorbesc de cea bună), religia sînt acelea care ne poruncesc să-i hrănim pe părinții săraci și betegi. Natura însă (care nu e altceva decît vocea interesului nostru) ne dă poruncă să-i ucidem. Treceți în revistă, analizați tot ce e natural, toate acțiunile și dorințele omului pur natural, n-o să găsiți nimic decît înfricoșătorul. Tot ce e frumos și nobil e rezultatul rațiunii și al calculului. Crima, al cărei gust a fost deprins de animalul uman încă din pîntece, este la baștină naturală. Virtutea, dimpotrivă, este artificială, supranaturală, căci a fost nevoie, în toate vremile și la toate națiunile, de zei și de profeți, spre a învăța umanitatea animalizată și ceea ce omul, singur, ar fi fost neputincios să descopere. Răul se săvîrșește firesc, fără efort, din fatalitate; binele e totdeauna produsul vreunei arte. Tot ceea ce spun despre natură ca rea povățuitoare în materie morală, și despre rațiune ca adevărată, mîntuitoare și reformatoare, poate fi strămutat în ordinea frumosului. Astfel sînt tentat să privesc podoaba ca pe unul din semnele nobleței primitive a sufletului omenesc. Rasele, pe care civilizația noastră, confuză și pervertită, le tratează bucuros drept sălbatice, cu un orgoliu și o fatuitate cu totul vădite, înțeleg, la fel de bine ca și copilul, înalta spiritualitate a toaletei. Sălbaticul și pruncul aduc mărturie, prin naiva lor aspirație către ceea ce e strălucitor, către penaje pestrițe, către

țesăturile lucioase, către superlativa măreție a formelor artificiale, a dezgustului față de real, și dovedesc astfel, fără s-o știe, imaterialitatea sufletului lor. Vai celui care, ca Ludovic al XV-lea (care a fost nu produsul unei adevărate civilizații, ci al unei reveniri la barbarie), împinge depravarea pînă-ntr-acolo, încît să nu mai guste decît simpla natură ! »

Sînt atîtea materiale dure, unele inconvertibil dure și imperisabile, în versurile baudelairiene, atîtea roci, atîtea prețioase minerale; apoi diamantele și pietrele, austeritatea, numenul, recele, oțelul, agata, onixul; și e sîngele, și e lumina, și sideful, și spațiul în care masele stilizate se îmbăiază lung, despletit; apoi marea însăși, de atîtea ori clamată (pe care tot Sartre i-o socotește de asemenea mineral: un « mineral mobil »), apoi marmura, apoi oglinzile în care se reflectă universul atîtor dansuri psihologice, atîtor vagabondări fanteziste, atîtor obsesionale deghizamente, încît vorbindu-se despre o anti-natură la Baudelaire se vorbește despre însăși natura lui, jinduitoare de farduri, de spectacol, gestînd mituri, confecționînd fantoșe, pe scurt: sublimînd.

Baudelaire a introdus în poezie și în literatură conștiința continuității și conștiința de poezie, reflecția actului asupră-și. El a acordat artei acesteia cu cei mai mulți afluenți, onoarea de a nu se mai considera o simplă formă a hazardului și prestigiul de a ști despre sineși mai mult sau măcar tot atît cît pretind că știu morfologii fenomenului. Căci puțin cotcodac analitic pe cine, cu un dram de prurit papirofilic, nu-l ispitește? Ei bine, criticii au devenit întîia oară comode pretexte de frizat ridicolul — din clipa în care personalități ca autorul Florilor răului, perforînd în și perturbînd sensibilitatea contemporană, deschiseseră mai sigure, mai multe și mai îndrăznețe galerii spre viitor decît blazații mineri ai profesiei interpretative. Și costumată în purpuriul orgoliu al voinței de sine, autostudiindu-se, poezia opera prin el cu antenele introspecției pînă la izvorul de rigori și de legi fără de care ea nu ar mai fi ea. Baudelaire pricepuse de ce a te familiariza cu misterele obiective ale anatomiei e o datorie care trebuie să și contează dacă a precedat tentației de a picta. Doar n-ai cum face oameni fără a cunoaște cum sînt făcuți oamenii. Fiindcă te poți dispensa — în caz că vrei — numai de ceea ce știi, nu și de ceea ce nu știi. Cum ai să fii nou, cum ai să populezi cu surpriza unor inedite limbaje epoca ta, cînd tu n-ai clară încă nici măcar noțiunea vechilor alfabete? Rigoarea definește conținutul, dacă el există, și-l și avantajează. Opusul rigorii sporește confuzia și e căutat de confuzii. La fertilitatea rigorii n-ajung decît hărăziții, căci între altele har înseamnă și neînduplecare de sine, și asprime, și post. Arta are nevoie să veșnicească orice, inclusiv arbitrariul, inclusiv frivolitatea, însă n-are voie să fie frivolă, nici arbitrară. « Evident — afirma Baudelaire — că retoricile și prozodiile nu-s niste tiranii, scornite arbitrar, ci o colecție de regule reclamate de însăși organizarea ființei spirituale. Si niciodată prozodiile și retoricile n-au împiedicat originalitatea de a se face distinct cunoscută. Dimpotrivă, că au ajutat manifestarea originalității — iată ceea ce ar fi infinit mai adevărat ».

Corespondența cu farmecul spațiului ce dă artelor frumoase, în lumină și ritm, un relief de ademenire, constituind entități ori personaje din ceea ce au fost formele, culoarea si volumele, din ceea ce au fost proporțiile, e un mod spiritual de întîlnire a lui Baudelaire cu lumea de dincolo de ceea ce el ucisese într-însul sau chiar cu însăși ceea ce, disparat, ucisese. E un mod de reflectări refulate, de interpretare ascetică (asceză sui generis) a universului. El trăia pe platouri improvizate deasupra prăpastiei și Benjamin Fondane se va și avînta să discearnă ceea ce a însemnat acest l'esprit du gouffre la Baudelaire.

Nu tindem — în definitiv, la ce bun? — să minimalizăm aportul armatelor mai mult sau mai puțin civile de cercetători prestigiosi din domeniul plasticii, care au sporit măcar cu un scîncet intensitățile si neliniștea verbului a străluci, aplicat bineînțeles subiectului de studiu. Și bineînțeles că li se cade, chiar și celor mai profesorale contribuții de resort, o anume doză de stimă. Dar acordîndu-le-o (și odată cu asta pătrundem într-un alt domeniu), firesc e să subliniem — vai, obligatoriu protocol! — că nu vreun gust iconoclastic sau echivoc ne împinge concomitent a repeta că Baudelaire — nu în rol de comentator plastic, ci ca poet — spusese ca nimeni de pregnant, de sugestiv și de adevărat esențialul despre o serie de barbari ai gloriei, de giganți ai penelului și ai daltei, sau o spune cum nu reușiseră și nu reușesc s-o facă de concis duzine adunate de tomuri si de exegeți. Firește, totuși, cu prioritate el va rămîne în continuare doar liricul și cu consecvență doar lucidul care a defrișat în plină furtună cărări imutabile într-o pădure fără hartă, pe o mare fără reperuri, de-a lung și de-a latul cărora se circulă astăzi confortabil, cînd « farurile » se văd puternic și de departe, cînd aleile reverberează o eleganță amiabilă. Totuși, spațiul încăpătoarei lor prezențe și lărgimile de văzduh ale celor cîțiva uriași de sub borurile versurilor sale, nu respiraseră niciodată pînă la Baudelaire în somptuozitatea și intuitivitățile pe care li le crează autorul Paradiselor artificiale și care vor pleda pentru eternitatea omului prin această delicată jurisprudență a eternității, autoritar infailibilă, care e arta, rostogolindu-se — ca să-l parafrazăm — din veac în veac, pînă la marginea veșniciei lui Dumnezeu. Dar iată însăși metafora imnică și fastuoasă ca un memento al tainei revelate, ca o confesie a gloriei sosite la festin și lăsînd să descindă — august — dintre faldurile ei, nemurirea:

Rubens, fluvíu al uitării, grădină a lenei,
Pernă de carne proaspătă pe care nu se poate iubi,
Dar înlăuntrul căreia viața curge și se zbuciumă fără încetare,
Ca aerul în văzduh și ca marea în mare;

Leonardo da Vinci, oglindă adîncă și întunecată
În care îngeri fermecători cu dulce surîs
Doldora de taină, apar în umbra
Ghețarilor și-a pinilor ce le împrejmuie țara;

Rembrandt, trist spital plin de murmure,
Și doar de-un mare crucifix împodobit,
Unde-n hohote rugăciunea duhnește din gunoaie,
Dintr-o dată străbătută de o rază de iarnă;

Michelangelo, difuz tărîm unde Herculi se zăresc
Amestecîndu-se cu Criști și, drepte, ridicîndu-se
Năluci puternice care-n amurg
Giulgiul își sfîșie răschirîndu-și degetele;

Furii de boxeuri, nerușinări de faun,
Tu care din nemernici știut-ai frumusețea să aduni,
Inimă înaltă clocotitoare de mîndrie, plăpînd și gălbejit bărbat,
Puget, melancolic împărat al ocnașilor:

Watteau, carnavalul acesta în care multe inimi de seamă
Rătăcesc în văpăi ca niște fluturi,
Proaspete și vaporoase decoruri luminate de lustre
Ce revarsă nebunia acestui bal rotitor;

Goya, coșmar plin de lucruri necunoscute,
De plozi puși la fript în mijlocul sabaturilor,
Bătrîne la oglindă și goale copile
Trăgîndu-și, ca să-ademenească demonii, bine ciorapii;

Delacroix, lac de sînge bîntuit de îngeri ai răului,
Umbrit de-o veșnic verde pădure de brazi,
Unde — sub un cer posomorît — stranii fanfare
Lunecă asemeni unui înăbușit suspin de Weber;

Aceste blesteme, aceste hule, aceste plînsete,
Extazele acestea, aceste țipete, aceste hohote, aceste Te Deumuri,
Sînt un ecou îngînat de mii de labirinte;
Un divin opium pentru inimile muritoare!

Noțiuni ca portret, desen, planșă, gravură, tablou aparțin familiar titlurilor de poeme baudelairiene. Culori expresive și pasteluri, note creatoare de atmosferă, eșantioane compoziționale îi populează lirica din abundență. Și apoi, oare ce-s altceva decît pînze vorbite, magistral vorbite, sau decît profiluri (din care însă nu lipsește grotescul, halucinantul, macabrul, absurdul), sau decît detalii dantești (pentru un sculptor-regizor care a preferat, în locul dălții, condeiul) atîtea dintre bucățile sale: Don Juan în infern, Stîrvul, Masca, (subintitulată de altminteri Statuie alegorică în genul Renașterii), Dans macabru, Fîntîna sîngelui, Abel și Cain, ca să nu mai vorbim de forfota de îngeri și de belzebuți, de duiumul de Lole, Sisine, Berte, Jeane, Marii, Sare, madone, pasagere, « pisici », bătrîne, namile, creole, malabareze, fantome, cerșetoare și alte soiuri de siluete feminine, ori de strigoi și de vampiri, ori de imagini vesperale, de ipostaze ale lunii, de peisagistice (îndeosebi în sens sufletesc) spleen-uri? Oare frumusețea care se descrie pe sineși « ca un vis de piatră » pomenind simultan de ura nutrită pentru acea (de atîtea ori citată și de atîtea dăți răstălmăcită) mișcare « qui déplace les lignes »; sau poetul ce se închipuie la umbra sînilor iubitei « ca un cătun liniștit la poalele unui munte »; sau femeia « cu trup divin » însă terminat sus în chip de « monstru bicefal » (și nu e ăsta suprarealism?) sînt altceva toate acestea decît proiecte de statui, decît schițe și detalii risipite într-un enorm atelier străbătut de sunete de orgă? Și, chit că ale « răului », cum și le botează (de fapt botezarea lor venea de la Hippolyte Babou), înseși florile sale nu tot « flori » sînt și nu tot de undeva din enigmele de farmec ale corespondenței cu pictura refulează ele în titlul uneia dintre cele mai unice cărți de poeme din lume?

De făcut o floare: cîtă complicație!

De scornit o floare a răului (și nu e « răul » acesta însăși contaminarea de ordin estetic a fanteziei și însăși imposibilitatea separabilității sale ulterioare, pe plan artistic, de artificiul și de rafinamentele care re-crează lumea, fiindcă n-o poate gusta sub formă de fotografie, în stare . . . naturală?), de scornit o floare a răului — cîtă rețetă de impresibile, spuneam, de interogații, de superioare îndoieli! Dar ca să înceapă cu frumusețea răului, Baudelaire înfrunta însăși divinitatea care crease primordial binele, disjungînd abia tîrziu — dintr-însul — antiteza, luciferul, răul.

Poezia e probabil arta sau și arta de a concentra într-însa toate artele și de a sublima sublimul.

Ce ușor e de scris . . . Ce greu e de scris!

Și totuși, vorbind la pluralul majestății (ca poet, ca amant, ca om?) Baudelaire era convins despre sine-multiplul că: « Noi am spus adeseori nepieritoare lucruri. » Nepieritoare lucruri spun adesea poeții.

Au trecut o sută de ani de la moartea lui? Nu . . . E o simplă înșelare. Ba da! E singura înșelare frumoasă ca însăși revanșa destinului său, care-și ia în primire posteritatea marilor distanțe.

CENTENAR BAUDELAIRE

ACTUALITATEA LUI BAUDELAIRE—CRITIC DE ARTĂ

RADU BOGDAN

BAUDELAIRE: Autoportret — desen

BAUDELAIRE: Daumier — desen

S-au împlinit 100 de ani de la moartea celui ce a fost marele Baudelaire, desăvîrşit poet şi desăvîrşit critic de artă. Puţini sînt criticii plastici pe care istoria şi-a îngăduit să-i reţină, în sensul că şi astăzi ne-am putea hrăni cu gîndirea lor, cultivîndu-ne spiritul şi dezvoltîndu-ne înţelegerea. Nu numai că Baudelaire face parte dintre aceştia, dar îl putem — fără teamă de a greşi — aşeza în frunte. Cel ce a spus odinioară că « pentru a fi justă, adică pentru a-şi avea rostul, critica trebuie să fie părtinitoare, pasionată, politică, adică făcută dintr-un punct de vedere exclusiv, dar din punctul de vedere care deschide cele mai multe orizonturi » poate întruni sau nu adeziunea spiritelor care în zilele noastre se vor cît mai precise, mai legiferate şi mai obiective; dar el va avea întotdeauna dreptate pentru faptul de a fi afirmat: « Criticul trebuie să-şi facă datoria cu pasiune; căci pentru a fi critic nu eşti mai puţin om, iar pasiunea apropie temperamentele analoage şi ridică raţiunea pe culmi noi. Cred sincer — scria el — că cea mai bună critică este cea amuzantă şi poetică; nu cea rece şi algebrică, care, sub pretextul de a explica totul, nu implică nici ură, nici dragoste, şi se leapădă benevol de orice temperament». Chiar şi numai prin aceste puţine cuvinte, actualitatea lui Baudelaire critic de artă ni se pare pe deplin ilustrată.

Mai există încă destui oameni care pretind criticului să fie un autopsier, un explorator calculat şi rece al anatomiei operei de artă, adusă pe masa de disecţie şi supusă unei operaţii de inventariere a calităţilor şi defectelor, cu aceeaşi imparţialitate cu care cercetezi un cadavru. Aceştia uită că opera nu se adresează numai raţiunii, rigorilor judecăţii, ci deopotrivă, ba adesea preponderent, sensibilităţii, afectelor, lumii de vis şi imaginaţie, populată de sugestiile metaforei şi de fantomele vagului.

Renunţare la criteriu? Invocare, în critică, a domniei arbitrariului? Baudelaire ne oferă unul din cele mai frumoase exemple de competenţă exprimată simplu, clar, pe înţelesul tuturor, de respect al criteriului şi rigorii, fără închistare în sistem, fără sacrificiul perspectivei largi, limpezi-văzătoare, accesibilă varietăţii stilistice. « Erudiţia îmi pare în multe cazuri puerilă şi puţin demonstrativă prin natura ei » scrie dînsul. « Mi-ar fi prea uşor să dizertez în chip subtil despre compoziţia simetrică sau echilibrată, despre ponderaţia tonurilor, despre tonul cald şi tonul rece etc. . . O, vanitate! Prefer să vorbesc în numele sentimentului, al moralei şi al plăcerii. »

Marea lecţie, şi astăzi valabilă, pe care ne-o dă criticul, constă în a ne face să înţelegem că legile artei se cer considerate dinlăuntrul fenomenului, după o continuă şi îndelungă frecvenţă cu opera, şi că aceasta se face cu modestie, cu un simţ nu numai înnăscut dar şi educat, fără pedanterie şi ifos. Critica arogantă, critica suficientă, îşi pierde funcţiunea socială, funcţiunea stimulatoare; devine dogmă sterilă şi încetează, chiar şi pentru o cîtime de gram, să însemne ştiinţă. Iată-l de pildă pe Baudelaire vorbindu-ne în modul cel mai explicit cu putinţă, şi profund pertinent, despre regia culorii: « Aşa precum un vis apare într-o atmosferă care îi este proprie, tot astfel o concepţie, devenită compoziţie, are nevoie să se mişte într-un mediu colorat care să-i fie propriu. Există fără îndoială un ton particular, atribuit unei părţi oarecare a tabloului, care devine cheie şi le conduce pe celelalte. Toată lumea ştie că galbenul, portocaliul, roşul inspiră şi reprezintă idei de bucurie, de belşug, de glorie şi de dragoste; dar există mii de atmosfere galbene sau roşii şi toate celelalte culori vor fi afectate în mod logic, şi într-o cantitate proporţională, de atmosfera dominantă. Prin anumite laturi ale ei, arta coloritului ţine evident de matematici şi de muzică. Totuşi, operaţiile ei cele mai delicate se fac printr-un sentiment căruia un lung exerciţiu i-a dat o siguranţă incalificabilă. Se observă că această mare lege a armoniei generale condamnă multe jocuri de sclipiri şi multe crudităţi, chiar şi la pictorii cei mai iluştri. Există tablouri de Rubens care nu numai că te fac să te gîndeşti la un foc de artificii colorate, dar chiar la mai multe focuri de artificii trase în acelaşi punct. Cu cît un tablou e mai mare, cu atît tuşa trebuie să fie mai largă, asta se înţelege de la sine; dar e bine ca tuşele să nu se topească materialmente; ele se topesc în chip firesc la o distanţă voită de legea de simpatie care le-a asociat. Culoarea obţine astfel mai multă energie şi prospeţime ».

Exemplu de pertinenţă, de judecată lucidă şi la obiect, Baudelaire ne oferă totodată pilda intuiţiei şi a instinctului sigur. Cele mai multe şi mai importante aprecieri ale sale — privind pe artiştii epocii — continuă să-şi păstreze valoarea. Tot astfel vederile sale despre frumos, deşi poetul n-a fost propriuzis un estetician. Dar fiind el însuşi un creator, un foarte mare creator, a înţeles mai bine ca oricare altul esenţa bucuriei estetice. « Frumosul — spune Baudelaire — este întotdeauna bizar. Nu vreau să spun că ar fi în mod voit rece, bizar, căci în acest caz ar fi un monstru abătut de la căile vieţii. Spun că include întotdeauna un pic de bizarerie naivă, neintenţionată, inconştientă, şi că această bizarerie este cea care îl face să fie în chip particular Frumosul. Aceasta îi este caracteristica, ceea ce îl scoate din comun. Răsturnaţi propoziţiunea şi încercaţi să concepeţi un frumos banal! » Cuvinte care invită la meditaţie şi care oferă cheia înţelegerii multor aspecte pe care şi astăzi arta le supune contemplării noastre. Să-l citim pe criticul plastic Baudelaire! Vom avea sentimentul că am cîştigat în dragostea şi înţelegerea noastră pentru artă . . .

TH. PALLADY:
Henri Matisse
— desen (col. Zambaccian)

ARTIŞTI DESPRE ARTĂ

HENRI MATISSE

Mai presus de orice, eu urmăresc expresia. Uneori s-a concedat că aş avea o oarecare ştiinţă într-ale picturii, declarîndu-se totodată că ambiţia mea, netrecînd dincolo de satisfacţia de ordin pur vizual pe care o poate procura un tablou, ar fi limitată. Gîndirea unui pictor nu trebuie considerată însă în afara mijloacelor sale, deoarece ea nu are valoare decît în măsura în care este slujită de mijloace care trebuie să fie cu atît mai complete (şi prin complete nu vreau să spun complicate), cu cît gîndirea sa este mai profundă. Nu pot face nici o deosebire între sentimentul pe care îl am despre viaţă şi felul cum traduc acest sentiment.

Pentru mine, expresia nu înseamnă pasiunea care se manifestă pe o figură sau se afirmă printr-o mişcare violentă. Expresia este în însăşi organizarea întregului meu tablou: locul pe care-l ocupă corpurile, spaţiile din jurul lor, proporţiile, fiecare îşi are partea sa.

Compoziţia este arta de a orîndui într-o manieră decorativă diversele elemente de care dispune pictorul pentru a-şi exprima sentimentele. Într-un tablou, fiecare parte va trebui să fie vizibilă şi să-şi joace rolul — principal sau secundar — ce-i revine ; tot ce nu e util devine, din această cauză, vătămător. O operă presupune armonia ansamblului ; orice detaliu de prisos ar înlocui în mintea privitorului un alt detaliu esenţial. Compoziţia, al cărei obiectiv trebuie să fie expresia, se modifică în funcţie de suprafaţa ce trebuie acoperită. Dacă iau o coală de hîrtie de o anume dimensiune, voi trasa un desen care va fi în raport necesar cu formatul. Nu voi repeta acelaşi desen pe o altă coală ale cărei proporţii ar fi diferite, care ar fi, de pildă, dreptunghiulară în loc să fie pătrată. Şi nici nu m-aş mulţumi să-l măresc dacă ar trebui să-l trec pe o foaie de formă asemănătoare dar de zece ori mai mare. Desenul trebuie să aibă o forţă de expansiune care să dea viaţă lucrurilor înconjurătoare. Artistul care vrea să transpună o compoziţie de pe o pînză mai mică pe o altă pînză mai mare trebuie, pentru a-i păstra expresia, să o conceapă din nou, să o modifice, iar nu să o facă pur şi simplu la o scară mai mare.

Se pot obţine prin culori — sprijinindu-te pe înrudirea dintre ele sau pe contraste — efecte foarte plăcute. De multe ori cînd începi să lucrezi, notezi într-o primă şedinţă senzaţiile proaspete şi superficiale. Acum cîţiva ani, acest rezultat îmi era suficient. Dacă astăzi, cînd cred că văd mai departe, m-aş mulţumi doar cu atît, ar rezulta un tablou vag ; aş înregistra senzaţii fugitive ale unui moment care nu m-ar defini în întregime şi pe care abia dacă le-aş recunoaşte a doua zi. Vreau să ajung la acea stare de condensare a senzaţiilor care alcătuiesc tabloul. M-aş putea mulţumi cu o operă făcută dintr-o dată, dar ea m-ar plictisi numaidecît ; prefer să o retuşez spre a o putea recunoaşte mai tîrziu ca fiind o reprezentare a spiritului meu. Într-o altă perioadă, evitam să-mi agăţ pînzele pe perete fiindcă îmi aduceau aminte de clipe de surescitare, şi nu îmi plăcea să le revăd atunci cînd eram calm. Astăzi, încerc să pun în ele linişte şi le reiau mereu pînă cînd izbutesc (. . .).

Raporturile de tonuri o dată găsite, va trebui să rezulte un acord de culori plin de viaţă, o armonie asemănătoare unei compoziţii muzicale.

Pentru mine totul se reduce la compoziţie. Este deci necesar să existe de la început viziunea precisă a ansamblului. Aş putea cita un foarte mare sculptor care face bucăţi admirabile. Dar, pentru el, o compoziţie nu reprezintă decît o grupare de lucrări, rezultatul fiind confuzia expresiei. Priviţi în schimb un tablou de Cézanne : totul este atît de bine orînduit încît, de la orice distanţă şi oricare ar fi numărul personajelor, veţi distinge limpede corpurile şi veţi pricepe căruia dintre ele îi aparţine cutare sau cutare mădular. Dacă în tablou există multă ordine şi multă claritate, aceasta se datoreşte faptului că, de la început chiar, ordinea aceasta şi claritatea existau în mintea pictorului, sau că pictorul avea conştiinţa necesităţii lor. Mădularele se pot încrucişa, se pot amesteca între ele, dar fiecare rămîne totuşi, în ochii privitorului, legat de acelaşi trup şi participă la ideea de trup: orice confuzie a dispărut.

Ţelul dominant al culorii trebuie să fie acela de a sluji cît mai bine expresia. Eu pun tonurile fără idei preconcepute. Dacă în primul moment, şi poate fără să fiu conştient, un ton m-a atras sau m-a cucerit, îmi voi da seama de cele mai multe ori, după ce voi fi terminat tabloul, că am respectat acel ton, în timp ce, în mod progresiv le-am modificat şi le-am transformat pe celelalte.

Latura expresivă a culorilor mi se impune în mod pur instinctiv. Pentru a reda, de pildă, un peisaj de toamnă, nu voi încerca să-mi amintesc ce anume tente se potrivesc acestui anotimp, ci mă voi inspira din senzaţia pe care el mi-o produce : puritatea de gheaţă a cerului, de un albastru astringent, va exprima anotimpul tot atît de bine ca nuanţarea frunzişului. Senzaţia mea poate şi ea să varieze : toamna e uneori blîndă şi caldă ca o prelungire a verii sau, dimpotrivă, răcoroasă, cu un cer rece şi arbori galbeni ca lămîia, care lasă impresia de frig şi prevestesc iarna.

Alegerea culorilor mele nu se bazează pe vreo teorie ştiinţifică, ci pe observaţie, pe sentiment, pe experienţa sensibilităţii mele. Inspirîndu-se din anumite pagini scrise de Delacroix, un artist ca Signac este preocupat de complimentare, iar cunoaşterea lor teoretică îl va face să întrebuinţeze aici sau acolo un ton sau altul. În ceea ce mă priveşte caut pur şi simplu să aştern culori care să redea senzaţia mea. Există o proporţie necesară de tonuri care mă poate determina să modific forma unei figuri sau să-mi transform compoziţia. Atît timp cît nu am obţinut această proporţie pentru toate părţile, o caut şi continui să lucrez. Apoi soseşte un moment cînd toate părţile şi-au aflat raporturile definitive şi din acea clipă

ar fi cu neputință să fac chiar și cele mai neînsemnate retușări tabloului fără să-l refac în întregime.

În realitate, consider că însăși teoria complimentarelor nu este absolută. Studiind tablourile pictorilor a căror știință a culorilor se întemeiază pe instinct și pe sentiment, pe analogia constantă a senzațiilor lor, s-ar putea preciza anumite puncte din legile culorilor, hotarele actualmente admise ale teoriei culorilor ar putea fi lărgite. Ceea ce mă interesează în primul rînd nu este nici natura moartă și nici peisajul, ci figura. Ea este cea care îmi îngăduie cel mai bine să exprim sentimentul, — aș putea spune religios —, pe care-l am despre viață. Nu țin neapărat să redau în detaliu, una cîte una, toate trăsăturile feței, în exactitatea lor anatomică. Dacă am un model italian al cărui aspect sugerează în primul moment doar ideea unei existențe pur animale, descopăr totuși în el anumite trăsături esențiale, deslușesc printre liniile feței lui pe acelea care traduc caracterul de înaltă gravitate care dăinuie în orice ființă omenească. O operă trebuie să poarte în sine întreaga ei semnificație și s-o impună spectatorului înainte ca el să fi cunoscut subiectul. Cînd privesc frescele lui Giotto, de la Padova, nu mă interesează ce anume scenă din viața lui Isus este reprezentată acolo, dar înțeleg îndată sentimentul ce se desprinde, fiindcă el există în linii, în compoziție, în culoare, iar titlul nu va face decît să-mi confirme impresia. Ne place să facem deosebire între pictorii care lucrează direct după natură și cei care lucrează numai din imaginație. În ceea ce mă privește, nu cred că trebuie să se promoveze vreuna din aceste metode de lucru, excluzîndu-se cealaltă. Se întîmplă ca amîndouă să fie întrebuințate de același artist, alternativ, fie pentru că el are nevoie de prezența obiectelor pentru a recepta senzații, stîrnind prin aceasta la maximum facultatea sa creatoare, fie că senzațiile sînt clasate. În ambele cazuri el va putea ajunge la acel ansamblu care constituie tabloul. Totuși, cred că ne putem da seama de vitalitatea și de forța unui artist atunci cînd, fiind impresionat direct de spectacolul naturii, el este în stare să-și organizeze senzațiile și chiar să revină de mai multe ori, în zile diferite, cu aceeași stare de spirit, și să le continue ; o asemenea forță presupune un om destul de stăpîn pe sine pentru a-și impune o disciplină.

Mijloacele cele mai simple sînt cele care dau pictorului posibilitatea de a se exprima cel mai bine. Dacă se teme de banalitate, el nu o va evita reprezentîndu-se printr-un exterior straniu, căzînd în bizarerii de desen sau în excentricități de culoare. Mijloacele trebuie să derive aproape în mod necesar din temperament. Artistul trebuie să aibă acea simplitate de spirit care-l va face să creadă că a pictat numai ce a văzut.

Îmi plac cuvintele lui Chardin : « Pun culoare pînă cînd devine asemănător » ; sau ale lui Cézanne : « Vreau să fac asemănător » ; ori ale lui Rodin : « Copiați natura ». Vinci spunea : « Cine știe să copieze, știe să lucreze ». Acei care fac stil dintr-o idee preconcepută, îndepărtîndu-se în mod voit de natură, sînt alături de adevăr. Un artist trebuie să-și dea seama, atunci cînd raționează, că tabloul său este artificial — dar cînd pictează, trebuie să aibă sentimentul că a copiat natura. Și chiar cînd se îndepărtează de ea, trebuie să fie convins că nu a făcut acest lucru decît pentru a o reda cît mai deplin.

Cînd mijloacele de exprimare s-au afinat într-atît, cînd s-au anemiat într-atît încît forța lor de expresie este secătuită, trebuie să se revină la principiile esențiale care au făurit limbajul uman. Atunci principiile sînt cele care « revin la suprafață », care prind viață din nou și ne dau viață. Tablourile care sînt doar rafinamente, doar degradeuri subtile, topiri lipsite de energie, cheamă albastruri frumoase, roșuri frumoase, galbenuri frumoase, materii care stîrnesc străfundul senzual al oamenilor. Este tocmai punctul de plecare al « fovismului » : curajul de a regăsi puritatea mijloacelor de exprimare.

Simțurile noastre au o vîrstă de dezvoltare care nu provine din ambianța imediată, ci dintr-un moment al civilizației. Ne naștem cu sensibilitatea unei anumite epoci de civilizație. Și acest lucru înseamnă mult mai mult decît tot ceea ce am putea învăța despre o epocă. Dezvoltarea artelor nu provine de la individ doar, ci și de la o forță acumulată : civilizația care ne precede. Nu putem face orice. Un artist dotat nu poate face orice. Dacă s-ar sluji numai de harurile sale, nu ar exista. Nu sîntem stăpînii producției noastre. Ea ne este impusă.

În picturile mele din ultima vreme am adăugat fondului meu esențial, însăși esenței mele, achizițiile ultimilor douăzeci de ani.

Reacția unei etape este tot atît de importantă ca și subiectul. Fiindcă această reacție pornește de la mine și nu de la subiect (. . .).

Negrul poate foarte bine înlocui un albastru deoarece, în fond, expresia provine din raporturi. Nu poți rămîne sclavul unui albastru, al unui verde sau al unui roșu al căror timbru poate fi intervertit ori înlocuit dacă sentimentul impune acest lucru. Veți putea de asemeni schimba raporturile modificînd cantitatea elementelor fără a schimba natura lor. Adică tabloul va fi întotdeauna făcut cu un albastru, cu un galben și cu un verde, modificîndu-se doar cantitățile. Un kilogram de verde va fi mai verde decît o jumătate de kilogram. Gauguin l-a făcut pe Cézanne să spună asta într-o carte de aur pe care am văzut-o la Marie Gloanec, la Pont-Aven. Veți putea de asemeni preciza raporturile care constituie expresia tabloului sau să înlocuiți albastrul prin negru, după cum într-o orchestră o trompetă poate fi înlocuită cu un oboi. Totul depinde de sentimentul urmărit.

În românește de IR. F.
(din volumul : André Lhote, De la Palette à l'écritoire, Editions Corrêa, Paris, 1946).

Reamintim cititorilor revistei noastre că abonamentele se pot face la:
- Uniunea Artiștilor Plastici — Calea Victoriei 155.
- Factorii poștali — prin OSEP.
- Toate filialele și cenaclurile U. A. P.

Costul unui abonament individual pe un an : 180 lei.
Costul unui abonament pe un an pentru instituții și întreprinderi : 204 lei.

SCRISORI CĂTRE REDACȚIE

GALERIILE DE ARTĂ SĂ PRINDĂ VIAȚĂ

Ați publicat nu de mult o seamă de păreri culese în cadrul unei anchete pe o temă de mare actualitate: arta și publicul. Desigur că multe dintre ideile emise ar putea fi reluate, dezbătute. Asupra modului în care este organizată circulația valorilor plastice, contactul între opera de artă și public, îmi îngădui să vin și eu cu unele propuneri.

Se creează mult mai multe valori plastice decît se expun. O mare parte din aceste valori stau în atelierul artistului sau în depozitele muzeelor. Pînă la urmă se ajunge la un fel de dispreț al lucrului creat din cauza unei aparente lipse de utilitate socială.

Pe cînd falsele obiecte de artă țîșnesc de peste tot, create de mîna unor neștiutori, viciind grav și nu se știe pentru cîta vreme gustul publicului, dînd un aspect vulgar vechilor și frumoaselor noastre orașe, creatorul calificat de artă plastică, omul care se adîncește cît ține ziua, ca să creeze frumosul vizibil, nu poate să-și arate opera decît o dată, de două ori pe an, în cadrul expozițiilor colective. Cam din trei în trei ani el poate deschide o expoziție personală. Astfel, de la bun început, posibilitățile lui de a intra în contact cu privitorul sînt limitate. Mulți artiști plastici rămîn în afara acestor expoziții. Dar cei care expun, în ce condiții expun?

Să luăm de pildă o expoziție colectivă de felul celor organizate la București în sala Dalles. La o privire atentă se constată că expoziția lasă o impresie confuză. Nici chiar o simeză îngrijită nu poate îndrepta acest rău. Lucrări, folosind mijloace de expresie diferite, stau ramă lîngă ramă, sub lumina devorantă a neonului, într-un spațiu restrîns. În expozițiile noastre colective se ajunge adesea la o competiție de stridențe. Dacă unii dintre expozanți oferă lucrări cu mijloace de expresie agresive, « de forță », ceilalți, de teamă să nu se estompeze, își aduc lucrările la același diapazon. A început să se știe că la o expoziție colectivă trebuie să aduci « lucrări de șoc ». Acei pictori care prin temperament fac o artă discretă se silesc să nu fie ei înșiși.

Cum se situează criticul de artă în fața acestei realități?

Scriind despre o asemenea expoziție, el este nevoit să caute o « idee dominantă » și, cum o asemenea « idee dominantă », de legătură, nu există, expoziția fiind suma unor eforturi individuale, criticul se simte obligat să o forjeze. Se ajunge astfel la o situație forțată. Pe de altă parte caracterul impersonal al manifestării face ca și atitudinea publicului față de ea să fie impersonală.

Mă gîndesc la utilitatea unei expuneri diferențiate a tuturor tendințelor. Eu cred că expozițiile colective mari (cea a orașului București, bienalele) ar trebui organizate în mai multe săli, astfel ca în fiecare sală să se prezinte un grup legat prin afinități. Avem un precedent încurajator în expozițiile organizate cu prilejul Colocviului Brâncuși, cînd, într-o anumită măsură, s-a ținut seama de această necesitate.

Un al doilea mijloc de îmbunătățire a circulației valorilor îl văd în înființarea galeriilor permanente de care s-a vorbit mult în ultima vreme. Aș vrea să subliniez două aspecte care mi se par esențiale. Ar trebui în primul rînd ca aceste galerii să fie organizate pe baze noi, libere de povara normelor administrative de tip birocratic. Ele nu au ce căuta în acest domeniu; prezența lor ar paraliza orice inițiativă. Cu alte cuvinte, ar trebui creat un cadru administrativ și legal corespunzător. Pentru ca aceste galerii să aibă o viață autentică, pentru ca ele să devină mici nuclee ale vieții plastice, este de dorit să le încredințăm unor critici de artă, în orice caz unor oameni competenți și pasionați, care să aibă libertatea de mișcare, ajutați de un personal administrativ foarte restrîns, dar priceput, cu experiență.

În al doilea rînd cred că înființarea acestor galerii nu trebuie să însemne pur și simplu extinderea fizică a spațiului necesar expunerii lucrărilor noastre. De aceea trebuie pusă în practică propunerea ca galeriile să aibă, fiecare, un caracter distinct, nu exclusivist, dar în orice caz un profil mai mult sau mai puțin precizat, în funcție de diversitatea tendințelor ce se manifestă în mișcarea plastică. Artiștii s-ar putea grupa astfel după afinități în jurul uneia sau alteia din galerii — iar acestea ar deveni un loc de confruntare între artiști și public. O profilare a galeriilor pe afinități artistice la nivelul creației ar corespunde afinităților de gust la nivelul receptării operei de artă. Știind că în cadrul unei galerii se va promova o anumită tendință artistică, publicul se va grupa în jurul galeriilor respective, după preferințele personale. Dialogul artă-public va fi într-adevăr un dialog, și nu o relație oficială de zile mari!

Și încă ceva. Pentru organizarea galeriilor, care pot fi răspîndite în fiecare oraș, nu este nevoie de cheltuieli mari. Nu este nevoie de lux, de efecte publicitare și decorative, căci opera de artă este ea însăși o podoabă și înnobilează spațiul.

MARIUS CILIEVICI

UN CUVÎNT DESPRE JURII

Am avut prilejul să constatăm adesea neajunsurile, uneori foarte serioase, privind activitatea juriilor instituite pentru organizarea expozițiilor de stat, regionale și republicane. Experiența a dovedit că se fac greșeli — în principiu cam aceleași. După părerea mea, greșelile sînt, într-o anumită măsură, inevitabile, oricît de largă ar fi perspectiva de gîndire și competența membrilor juriului, ca să nu mai vorbim de cazurile cînd competența unora lasă de dorit. Pe de altă parte, multitudinea tendințelor ce caracterizează mișcarea artistică contemporană face și mai dificilă sarcina unui juriu. Optica unui juriu, oricum restrîns, nu va putea cuprinde întreagă această complexitate a mișcării artistice.

Lăsînd la o parte deocamdată sistemul de autoselecționare (folosit și la noi prima dată la Salonul de primăvară 1967) care s-a dovedit fertil și care va trebui continuat, aș propune ca expozițiile de stat (regionale, republicane) să fie organizate pe bază de invitații, așa cum se procedează și în alte țări. S-ar putea constitui un comitet de organizare alcătuit din reprezentanți ai C.S.C.A., ai Institutului de Istoria Artei, ai U.A.P. (artiști și critici) și ai muzeelor. Un astfel de comitet, cu o largă componență, este în măsură să cunoască bine viața artistică și ar putea onora plasticienii prin trimiterea de invitații. Organizarea expozițiilor de stat pe bază de invitații mi se pare singura eficientă și compatibilă cu nivelul de dezvoltare al mișcării noastre artistice.

Astfel, demnitatea artiștilor nu ar avea de suferit; s-ar evita situația actuală cînd juriul supune unui examen de competență laolaltă maeștri consacrați, artiști cu activitate cunoscută și tineri începători și cînd unii artiști pot fi respinși ani de-a rîndul.

În același timp s-ar putea asigura caracterul mai reprezentativ al expozițiilor de stat care ar deveni astfel consecința unei activități artistice susținute — și nu un mijloc de manifestare pur și simplu.

ȘT. SEVASTRE

RÉSUMÉ

LE COLLOQUE BRANCUSI

Pour commémorer le dixième anniversaire de la mort du grand sculpteur roumain Constantin Brancusi, le Comité d'Etat pour la Culture et les Arts, l'Union des Arts Plastiques de la République Socialiste de Roumanie et en coopération avec l'Association Internationale des Critiques d'Art, a organisé, du 13 au 15 octobre, le premier Colloque international Brancusi.

A l'occasion des festivités de l'ouverture des travaux du Colloque qui ont eu lieu à l'Athénée roumain, des allocutions ont été adressées par le Président du Comité d'Etat pour la Culture et les Arts — Pompiliu Macovei, l'Académicien Ion Jalea, Président de l'Union des Arts Plastiques, l'Académicien professeur George Oprescu, Directeur de l'Institut de l'Histoire de l'Art de l'Académie roumaine, Jacques Lassaigne, Président de l'Association Internationale des Critiques d'Art et Dan Hăulică, critique d'art.

Durant les travaux du Colloque qui se sont déroulées au Palais de la République, dans la salle de récitals, un grand nombre de critiques, d'historiens d'art, d'architectes et autres personnalités culturelles étrangères et roumaines ont fait d'importantes communications.*

Un volume hommagial qui réunit les communications et les interventions est en cours de parution aux editions « Meridiane » de Bucarest.

* Nous publions dans ce numéro les allocutions du Président du comité d'Etat pour la Culture et les Arts, Pompiliu Macovei, et du président de l'A.I.C.A., Jacques Lassaigne, ainsi que les communications de M-me Carola Giedion Welcker et du professeur Giulio Carlo Argan.

Après la clôture des travaux du Colloque, les participants se sont rendu en pélérinage, premièrement à Craiova dont le musée abrite des œuvres de jeunesse du sculpteur, puis à Tîrgu-Jiu, localité proche de son village natal, où Brancusi a érigé La Colonne sans fin, La Porte du Baiser et la Table du Silence. Pendant la seconde étape du voyage les hôtes ont visité la ville de Sibiu (où ils ont participé aux festivités du 150-ème anniversaire de la fondation du musée Bruckenthal) et, ensuite, les monastères avec peinture extérieure du nord de la Moldavie. A Bucarest, au mois de septembre, l'ouverture de la saison artistique a coïncidé avec le Colloque Brancusi. Les nombreuses expositions ouvertes avant et pendant le Colloque, ont offert un tableau suggéstif de la vie artistique de notre pays.

L'exposition organisée par le Musée d'art de la République réunissant 141 œuvres (peintures et sculptures), réalisées par 57 artistes appartenant à plusieurs générations, a illustré les tendances qui se manifestent dans l'art plastique contemporain roumain — à commencer par celles qui se rattachent à la tradition réaliste de l'école roumaine des premières décénnies du XX-ème siècle, jusqu'à celles qui, en cherchant des voies nouvelles, s'inscrivent dans le sillon des experiénces si diverses de l'art de nos jours dans le monde entier. Six peintres de la génération qui s'était manifesté déjà avant la seconde guerre mondiale, ont présenté leurs œuvres à l'Athénée roumain, tandis que plusieurs galeries abritaient les expositions personnelles des artistes de la génération moyenne; onze autres artistes de cette même génération, ont exposé aux salles « Dalles » leurs œuvres récentes — peintures, sculptures, sculptures monumentales et tapisseries — en constituant un ensemble équilibré et harmonieux. En même temps, treize jeunes artistes ont exposé à la salle Kalinderu.

Le bilan de ces manifestations a été dressé par les critiques d'art Ion Frunzetti, Dan Grigoresco et Vasile Drăguţ, dans le présent numéro de notre revue.

EXPOSITION UNIVERSELLE — 1967

Sous ce titre notre revue publie un reportage réalisé, à Montréal, par nos collaborateurs Mariana et Florin Dragu.

LE CENTENAIRE DE LA MORT DE BAUDELAIRE

A l'occasion du centenaire de Baudelaire, notre revue publie deux articles.

Le premier article — signé par le poète Ion Caraion — est un court essai sur la vision plastique de la poétique baudelairienne. L'auteur relève « l'extraordinaire instinct décoratif et sculptural » frappant dans presque tous ses poèmes. Charles Baudelaire, affirme Ion Caraion, a construit avec les volumes, les formes et les couleurs un art poétique surprenant et téméraire en posant les fondements d'une esthétique nouvelle.

Le second article, appartenant au critique Radu Bogdan, relève l'actualité de la pensée critique du grand poète.

SOMMAIRE

A l'occasion du XXe anniversaire de la République Socialiste de Roumanie

Alexandru Balaci 1

Ion Jalea 3

Le Colloque international Brancusi 6—14

Moment plastique 1967 15

Ion Frunzetti 21

Dan Grigoresco 25

Vasile Drăguț 27

Exposition Universelle — 1967 31
Montréal — Canada

Le Centenaire de la mort de Baudelaire

Ion Caraion
Baudelaire ou « correspondance » avec le charme 38

Radu Bogdan
L'actualité de Baudelaire — critique d'art 40

Propos sur l'art
Matisse 41

СОДЕРЖАНИЕ

Двадцатилетие Румынской Социалистической Республики

Александру Балач 1

Ион Жаля 3

Собеседование о Брынкуше 6—14

Момент в развитии изобразительного искусства (1967) 15

Ион Фрунзетти 21

Дан Григореску 25

Василе Дрэгуц 27

Международная выставка 1967 года 31
Монреаль Канада

К столетию со дня смерти Бодлера

Ион Карайон
Бодлер или «переписка» с силой очарования 38

Раду Богдан
Актуальность Бодлера — критика искусства 40

Художники об искусстве
Матисс 41

Couverture I: Brancusi: Le Baiser (Montparnasse)

Couverture II: Brancusi: Prométhée

На первой странице обложки: Брынкуш. Поцелуй (Монпарнасс)

На четвертой странице обложки: Брынкуш. Прометей

Redacția revistei: Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.75.61. ● *Administrația:* Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 16.66.31. *Abonamente:* lei 204 pe 12 luni, lei 102 pe 6 luni
Tiparul: Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică», Calea Șerban Vodă 133-135, București

40541

Lei 15